

868

LA
PHOTOGRAPHIE EN PLEIN AIR.

6457 B. — PARIS, IMPRIMERIE GAUTHIER-VILLARS.
55, quai des Grands-Augustins.



PAR LE VENT DU NORD-EST.

BIBLIOTHÈQUE PHOTOGRAPHIQUE.

LA PHOTOGRAPHIE EN PLEIN AIR.

COMMENT LE PHOTOGRAPHE DEVIENT UN ARTISTE,

PAR

H.-P. ROBINSON.

TRADUIT DE L'ANGLAIS

PAR HECTOR COLARD,

Membre de l'Association belge de Photographie.

SECONDE PARTIE.

DES SUJETS. — QU'EST-CE QU'UN PAYSAGE? — DES FIGURES DANS LES PAYSAGES.
UN EFFET DE LUMIÈRE. — LE SOLEIL. — SUR MER ET SUR TERRE.
LE CIEL. — DES ANIMAUX. — VIEUX HABITS.
DU PORTRAIT FAIT EN DEHORS DE L'ATELIER.
POINTS FORTS ET POINTS FAIBLES D'UN TABLEAU. — CONCLUSION.

TROISIÈME TIRAGE.

PARIS,

GAUTHIER-VILLARS, IMPRIMEUR-LIBRAIRE,

ÉDITEUR DE LA BIBLIOTHÈQUE PHOTOGRAPHIQUE,

Quai des Grands-Augustins, 55.

1899

LA
PHOTOGRAPHIE EN PLEIN AIR.

SECONDE PARTIE.

CHAPITRE I.

DES SUJETS. — QU'EST-CE QU'UN PAYSAGE?

La variété de sujets qui conviennent au photographe paysagiste est infinie. S'ils ne sont pas toujours, pour ainsi dire, à portée de la main, ils ne sont pas difficiles à rencontrer si l'on fait un trajet d'une heure en chemin de fer. Le photographe de province, qui sait où trouver des sujets, a rarement à se déplacer bien longuement pour découvrir des scènes qu'il pourra reproduire au moyen de sa chambre noire : ses confrères de Londres ne semblent pas plus mal partagés, quoi qu'ils puissent penser, sous le rapport des motifs de paysages. Les comtés de Kent, de Surrey, de Sussex, Burnham Beeches et Epping Forest contiennent une foule de beautés facilement accessibles, et la Tamise elle-même offre une variété infinie de scènes splendides, plus qu'il n'en faut pour occuper toute la vie d'un photographe consciencieux.

Dans le haut de la Tamise, on rencontre tant de choses pittoresques que c'est devenu le rendez-vous favori des artistes, de même que Bettws-y-Coed, dans le pays de Galles, l'était du temps de David Cox.

Le bas de la rivière est plein d'une vie et d'une animation pittoresques, grâce à ses vues marines qui changent constamment; et la partie de la Tamise qui se trouve dans Londres même pré-

sente certainement des aspects des plus superbement composés que l'on ne trouverait pas ailleurs.

Il est presque impossible de choisir un point de vue sur l'*Embankment* ou sur l'un quelconque des ponts, d'où l'on ne puisse prendre une vue pittoresque et possible, au point de vue pratique.

Le Parlement, Somerset House et Saint-Paul se composent toujours bien, et l'atmosphère, dont se plaignent presque toujours les photographes londoniens, me semble prêter un grand charme à l'effet.

Ces sujets n'ont pas encore été traités comme ils le méritent, pour autant que je le sache. On a fait des vues stéréoscopiques et de petits tableaux; mais on ne les a pas employés pour des photographies d'un format important.

Les barques chargées de foin, dont on voit presque toujours des groupes près de London Bridge, sont dignes d'une sérieuse attention de la part des photographes qui désirent obtenir des photographies d'un effet frappant.

En résumé, ce n'est pas qu'il manque de sujets, n'importe où l'on se trouve, mais c'est plutôt le manque d'entraînement des yeux et de l'esprit du photographe qui empêche de les voir.

C'est une chose curieuse que cet art de voir. Dans mon livre *De l'effet artistique en Photographie,* j'ai consacré un Chapitre au sens et au coup d'œil artistique; je ne vois pas, par conséquent, la nécessité d'y revenir longuement maintenant.

On a dit très justement que la plupart des gens ne voient pas la vingtième partie de ce qu'ils ont devant les yeux.

Certains se contentent de peu; mais il en est d'autres qui trouvent que plus ils apprennent, plus ils ont de jouissances.

Comme exemple, je puis citer ma propre expérience dans une science qui n'a pas de rapport avec la Photographie.

Il y a quelques années, un de mes amis, un entomologiste, vint me voir et finit par me donner la manie de la collection. Nous avions confiné nos études à une partie spéciale des papillons anglais, et je fus étonné par le monde de beautés qui s'offrit à mes yeux. J'ai toujours été un observateur et un amant de la nature; mais, jusqu'au moment où je fis une collection, je n'avais aucune idée du nombre, de la variété et de la beauté surprenante des papillons anglais; en réalité, je n'étais pas capable auparavant

de *voir* des papillons, sauf ceux qui venaient se brûler le soir au bec de gaz. Les papillons maintenant sont, pour moi, une source de charme constant, le jour comme la nuit. Un nouveau plaisir venait de m'apparaître dont je n'avais connu que fort peu de choses auparavant.

Quelle que soit la direction que nous imprimions à notre recherche des objets d'étude, nous arriverons toujours aux mêmes résultats, de manière qu'il faut que nous allions vers la nature et que nous apprenions à voir. Le photographe verra que plus il obtient la connaissance de ce qui constitue un tableau, plus il découvrira de matériaux pour ses œuvres.

Il est vrai que nous ne pourrons pas toujours faire ce que nous voudrions tirer de nos matériaux; nous ne pourrons pas toujours composer nos tableaux comme nous le désirons. En Photographie, ainsi que l'a dit un sage, « les circonstances gouvernent les actions et se moquent de nos intentions », ce qui rend notre art des plus difficiles; mais l'arrangement et la composition, ainsi que je l'ai déjà dit, dépendent en grande partie de l'artiste qui sait comment il faut s'en servir.

La plupart des sujets choisis par les photographes sont d'une monotonie assez grande. Personne ne semble avoir la tentation ou, peut-être, le moyen de faire du nouveau. Très probablement, on trouve plus facile de suivre le sentier battu par les autres que d'en découvrir un soi-même.

On n'essaie pas d'un grand nombre de sujets, parce que l'on craint qu'ils ne viennent pas bien. Ils semblent magnifiques dans la nature, mais ils s'écartent des traditions photographiques; ils ne sont pas comme les autres. Mais le photographe doit oser. Celui qui ne se risque pas à gagner ou à perdre doit avoir peu de confiance en lui-même, ou bien ses aspirations doivent être bien restreintes.

Ne vous effrayez pas d'être original. Si vous avez la moindre lueur de l'idée que vous avez une pensée nouvelle, ne craignez pas de l'émettre, quand même vous n'aboutiriez qu'à un insuccès, car il n'est pas donné à tout le monde de produire une chose nouvelle.

N'ayez pas peur si votre idée semble différente de tout ce que l'on vous a enseigné à considérer comme orthodoxe; si elle

renferme quelque chose de bon, son étrangeté participera à son mérite. On passe facilement sur quelques défauts mécaniques, lorsqu'on n'y applaudit pas.

Ceux qui visitent les expositions sont aussi fatigués des perfections techniques de la Photographie que l'étaient les Athéniens d'entendre appeler Aristide le Juste.

L'année dernière, je mis, de mon propre gré, une grande partie d'une photographie hors du foyer; j'aurais pu lui donner une définition parfaite, mais cela ne l'empêcha pas de me faire avoir un des plus grands succès que j'aie obtenus.

J'espère que cet aveu ne fera pas dévier mes jeunes lecteurs. Ce n'est pas par cette simple raison, qu'une partie en était hors du foyer, que ma photographie obtint les suffrages du public; le sujet en était suffisamment intéressant pour faire passer sur un défaut technique.

Ce qu'il faut surtout essayer d'éviter, c'est de se tenir à ce niveau moyen d'une médiocrité respectable.

Walter Scott a dit, en écrivant à son éditeur au sujet d'un de ses poèmes : « Quant à ce qui est populaire, ce que le public aime, et ainsi de suite, tout cela n'est que plaisanterie pure. *Soyez intéressant,* et la seule différence qu'il y aura, c'est que les gens aimeront d'autant plus votre œuvre à cause de la nouveauté des sentiments qu'elle leur fera éprouver. Les seuls défauts irréparables, c'est d'être terne et plat. »

Il y a des photographes qui déterminent la valeur de leurs sujets d'après la somme des difficultés qu'ils ont rencontrées. J'ai connu quelqu'un qui n'estimait pas le moins du monde les plus beaux effets de la nature, s'il n'avait pas de peine à les saisir, et qui tombait en extase devant un affreux sujet, obtenu, au risque de sa vie, d'un endroit presque inaccessible. Cet homme était né pour faire un athlète digne de respect; mais, comme artiste, c'est tout au plus s'il méritait le mépris.

Les peintres de paysage s'attachent maintenant de plus en plus à introduire des figures dans leurs tableaux, et il est rare de voir dans les expositions un paysage dans lequel la vie humaine ou animale ne se manifeste pas. Mais apparemment, il semble devoir en être autrement en Photographie, si nous nous en rapportons à quelques décisions toutes récentes.

Pour quelque curieuse raison ou pour toute autre, certains jurés d'expositions ont décidé qu'un paysage contenant une figure peut être classé dans la catégorie des tableaux de genre, suivant le bon vouloir des juges. Cela n'est pas mal imaginé pour donner différentes espèces de médailles aux différentes espèces de tableaux; mais étonne ceux pour qui le mot *paysage* signifie une espèce bien définie de tableau, même si le terme *genre* offre une grande latitude au point de vue de sa signification.

Cette méthode fantaisiste de classement pour les différentes espèces de tableaux a été poussée si loin à une exposition de province, qu'une médaille fut décernée comme *portrait de genre* (!) à mon œuvre : *Commérages au bord du chemin,* reproduite dans la première Partie de ce Livre. Ceci naturellement n'empêche pas que le tableau soit un paysage.

Si le principe de ces juges était appliqué dans toute sa rigueur, nous perdrions la plupart de nos peintres paysagistes. Pour en donner un exemple, le magnifique paysage de Linnell, *The disobedient Prophet* (le Prophète désobéissant), dans lequel on a placé quelques petites figures pour donner un titre au tableau, deviendrait *Scripture Piece* (un fragment de l'Histoire sainte). Wilson, Gainsborough, Lee, Creswick, Callcott, Turner et bien d'autres, que nous considérons comme les maîtres de l'art du paysage anglais, auraient été bien étonnés si on leur avait dit que, pendant toute leur vie, ils avaient fait de la peinture de genre.

On a prétendu sérieusement que, si le titre du tableau a trait aux figures, aussi petites qu'elles puissent être, le tableau n'est plus alors un paysage. De cette manière, nous devons déclasser Claude que le monde entier considère depuis deux cent cinquante ans comme un peintre de paysage, de même que les artistes déjà cités, parce que la plupart de ses titres ont été donnés d'après les figures placées là à dessein, tels que *le Mariage d'Isaac et de Rebecca, la Mort de Procris* et quantité d'autres.

Si nous voulons avoir une autre preuve qu'un tableau peut représenter un événement ou un incident et être quand même un paysage, reportons-nous au Catalogue de la National Gallery où nous trouverons le tableau dont j'ai donné un croquis *fig.* 18 (p. 33, Ire Partie); il est décrit comme suit : « N° 61. *Paysage*

que l'on suppose représenter l'Annonciation, ou l'ange apparaissant à Agar. — *Claude Lorrain.* »

Outre ces artistes que je viens de citer, il y a un ou deux peintres dont les œuvres peuvent être prises en toute confiance comme des modèles par le photographe qui se propose de compléter ses paysages et de les rendre plus intéressants par l'addition de figures.

Le secret du plaisir que font ressentir les œuvres de David Cox réside dans la manière si naturelle d'introduire les incidents et les figures et de les approprier si bien au site. Il est hors de doute qu'en introduisant quelque incident dans un paysage, on ajoute considérablement à son intérêt. Que le tableau retrace un épisode, aussi peu important qu'il soit, et l'on oubliera les détails techniques.

Les scènes rurales de Birket Foster, et surtout ses dessins sur bois pour l'illustration des livres, nous donnent de bonnes

Fig. 1.



leçons, en ce qui concerne l'introduction et la composition de groupes de figures, d'incidents, d'ombre et de lumière. On trouvera dans ces illustrations l'emploi fréquent d'un expédient artistique que j'ai souvent cité et qui est toujours couronné de succès.

Les limites extrêmes de lumière et d'ombre sont réunies en

petites quantités, et le restant du tableau est dans les demi-teintes.

Si deux chevaux tirent une charrette, comme dans la *fig.* 1, l'un sera blanc et l'autre noir, et l'on trouvera qu'ils sont placés sur le seul point du tableau qui devrait être occupé de cette manière pour maintenir le tout ensemble.

Si ce sont des bestiaux dans une mare, une vache blanche s'oppose à une noire, tandis que, parmi les autres, aucune ne sera ni absolument blanche ni entièrement noire.

Remarquons également, dans la *fig.* 1, comment le chapeau noir du charretier s'oppose au ciel clair; de même l'enfant éclairé contraste avec la partie obscure de l'arrière-plan.

Comme conclusion, ce que les photographes doivent posséder dans leurs sujets et dans la manière de les traiter, c'est plus d'originalité, plus d'audace, plus de hardiesse. Nous avons suivi pendant assez longtemps les sentiers battus; et il est temps que nous trouvions une autre voie, ou bien que nous prenions notre retraite.

CHAPITRE II.

DES FIGURES DANS LES PAYSAGES.

Il est fort rare de rencontrer un paysage photographique réellement beau, qui satisfasse à la fois l'esprit et la vue. Ce serait avec le plus grand plaisir que je voudrais pouvoir dire le contraire. Il y a tant de tableaux que l'on peut ranger dans la catégorie des à peu près! Il en est tant auxquels il manque ce rayon d'inspiration qui parvient à transfigurer, à embellir un sujet qui semble dénué de valeur!

Une des impressions les plus désagréables que l'on ressente dans une exposition photographique est due au grand nombre de tableaux qui n'ont pas tout à fait atteint le succès. Ils sont, au point de vue mécanique, parfaits, propres, nets et précis, et il leur manque cette qualité subtile que l'on rencontre souvent dans des tableaux inférieurs au point de vue technique.

Je ne pense pas que les œuvres de Reijlander soient déjà oubliées. On y trouvait rarement ce qu'un photographe aurait appelé un bon négatif, et cependant, dans presque toutes les œuvres qu'il a produites, il y avait quelque chose qui les plaçait infiniment au-dessus des photographies ordinaires.

Il n'est pas facile de définir ce qui manque à une photographie pour produire le maximum d'effet qu'aurait dû donner le sujet; mais il est aisé de voir que l'on pourrait faire bien davantage pour perfectionner les paysages photographiques. Pour arriver à ce but, il ne manque pas de moyens, dont le principal, comme j'essaie de le démontrer dans ce Livre, consiste à introduire des figures dans les paysages. En insistant sur ce point, je répéterai dans ce Chapitre ce que j'ai déjà dit en substance. Mais la répétition servira peut-être à fixer le sujet plus solidement dans la mémoire, et les exemples contribueront à le rendre plus clair à l'œil.



GAUTHIER-VILLARS & Cie
Imprimeurs-Éditeurs
55, Quai des Grands-Augustins, PARIS (6e)
Tél. : FLEURUS 50-14 et 50-15 R. C. Seine 22520

Manuel de Poche

SUR

La Photographie

simple et stéréoscopique en noir et en autochrome

LES VUES, LES PORTRAITS

PAR

H. RENAULT & G. LANGLOIS

Volume in-16 couronne (12 × 19) de 44 pages ; 1926............... 8 fr.

Majoration 20 %

40 %

Pour recevoir l'Ouvrage franco, ajouter **0** fr. **15** pour la France et **0** fr. **40** pour l'Étranger.

Notice.

Cette Brochure est un guide sûr pour tous, écrit par des fervents passionnés de la photographie. Les auteurs ont constaté, au cours d'une longue carrière et à la suite de nombreuses observations, qu'avec le goût le plus sûr et les appareils les plus précis on peut néanmoins faire des épreuves défectueuses faute d'un minimum de connaissances utiles.

C'est pourquoi ils ont condensé, en un résumé clair et succinct, les principes reconnus les *meilleurs* par expérience et qui permettent d'obtenir *sûrement des résultats parfaits*.

Celui qui se met à faire de la photographie se propose généralement deux buts bien distincts :

1° **Le Portrait;**

2° **Les Vues.**

Les auteurs déclarent *erronée l'opinion trop souvent répandue* qu'il existe *des types parfaits d'appareils permettant indistinctement de réussir ces deux genres si différents.*

Ils conseillent au lecteur soucieux de bien faire l'achat de deux appareils d'un format déterminé :

Pour le portrait, les appareils pliants, à plaques, du format 10 × 15 ;
Pour la prise de vue, les appareils stéréoscopiques, du format 6 × 13.

Ils donnent les raisons absolues de ce choix dans le cours de cette étude, et garantissent à tous ceux qui suivront strictement les conseils et les méthodes indiqués dans cet Ouvrage le succès le plus complet dans l'art photographique.

Table des Matières.

78379-26. Paris. Imp. GAUTHIER-VILLARS et Cie, 55, quai des Grands-Augustins.

En règle générale, la première chose qui se remarque, lorsqu'on regarde une série de paysages photographiques, c'est ou bien qu'il y manque des figures, ou bien que les figures qui y ont été introduites ne sont ni à leur place ni adaptées au sujet.

Il y a peut-être un plus grand nombre de paysages qui ont été gâtés par le manque d'appropriation des figures que par l'absence de celles-ci; ceci prouve tout simplement que le photographe a manqué de goût ou de savoir.

Cependant, si difficile que soit l'obtention de figures qui s'assimilent au paysage, on ne devrait jamais les négliger. Un paysage sans figure, c'est une idée qui n'a été exprimée qu'à moitié, un moyen sans emploi, une occasion perdue.

Les figures ne doivent pas seulement *être dans* le paysage, elles doivent *faire partie du* paysage. Si l'on en introduit plus d'une, ces figures doivent sembler être tellement liées les unes aux autres qu'il serait impossible de les séparer sans détruire tout l'ensemble.

Dans une œuvre parfaite, — chose, cependant, que j'admets comme irréalisable, — il devrait être impossible d'ajouter ou de retrancher quoi que ce soit. En produisant une œuvre, nous devrions viser à remplir cette condition. Si l'on introduit une figure, il faut qu'elle donne une valeur au tableau, de l'importance et de la solidité à la composition; et que, sauf pourtant si la scène a une splendeur toute-puissante, le tableau soit *fait* par la figure.

Cela peut sembler être un accident; mais, aussi vrai qu'il soit que l'art doive dissimuler l'art, ce qui, pour le public ordinaire, paraîtra un accident, devra frapper l'œil d'un observateur éclairé et être considéré comme le résultat d'une pensée sérieusement mûrie, d'une intention réfléchie et l'expression de l'art le plus raffiné.

En réalité, souvent une figure est la clef de voûte de la construction, dont dépend la stabilité de toute la structure, et c'est cette « clef de voûte » qu'on prend presque toujours au hasard, sans aucune espèce de réflexion ni de considération. Trop souvent une figure n'est que le résultat d'une pensée venue après coup, et se compose uniquement de ce qu'on avait sous la main dans ce moment-là.

Cette méthode de procéder est absolument contraire à ce qui constitue l'art véritable. Il est souvent possible de trouver des figures convenables à proximité du paysage; mais c'est une simple chance que ne doit pas courir le photographe.

Il peut trouver des marins au bord de la mer et des laboureurs à la campagne, mais il est bien préférable de s'entendre d'avance avec eux; tandis que, pour les sujets ordinaires de paysages, il arrive rarement qu'on trouve par hasard des modèles convenables.

Il vaut mieux emmener ses modèles avec soi, en ayant soin, tout d'abord, de bien faire attention à leur toilette et à leur accoutrement. Il faut également décider si un point brillant ou obscur est nécessaire dans la position particulière que doit occuper la figure, et de même si le tableau doit retracer un épisode, ou s'il suggère un titre. Les sites les plus ordinaires peuvent fournir matière à un tableau s'ils sont traités convenablement, surtout en ce qui concerne la lumière et l'ombre, et l'arrangement des figures.

Je me propose de donner maintenant un ou deux exemples pour montrer comment un sujet, en apparence sans intérêt, peut devenir pittoresque par l'introduction d'une ou de plusieurs figures.

Il est peu aisé de donner une idée des photographies, au moyen de petits croquis ou illustrations, et, dans le cas actuel, je dois faire un chaleureux appel à l'imagination de mes lecteurs pour suppléer à ce que ma description essaiera de rendre.

Le sujet de la *fig.* 2 se compose d'une mare, bordée d'une haie touffue et inculte, et d'un lointain assez petit.

Il n'y avait dans ce site rien dont on pût faire un tableau; mais l'arrangement des lignes, l'ampleur d'ombre et de lumière, suggéraient une possibilité qui ne pouvait être négligée.

Il ne manquait qu'un centre d'intérêt qui, de prime abord, attirerait et flatterait l'œil, qui donnerait une signification au sujet, rassemblerait et harmoniserait l'ombre et la lumière quelque peu éparpillées.

Il était évident qu'une ou deux figures suffiraient à faire le nécessaire, pourvu qu'elles fussent bien placées et dans une position naturelle. Il n'était pas nécessaire de leur donner une

grande importance (dans ce cas-ci, j'ai choisi un exemple qui montre la valeur que peuvent acquérir de petites figures), mais, avant toutes choses, ces figures devaient être mises en évidence.

Dans cet ordre d'idées, j'ai choisi deux figures et je les ai habillées en noir et blanc. Je les ai placées au point d'équilibre

Fig. 2.



de l'angle de la composition, pour lui donner de la stabilité, et en opposition au lointain le plus extrême, ce qui semble reculer cet arrière-plan et ajouter de l'espace. Les modèles sont occupés à épier des lézards, ce qui m'a fourni le titre (*Watching the newts*).

Je crois pouvoir me permettre de donner ici, tout au long, l'histoire de ce tableau, quoique ce récit ne soit pas à l'avantage du photographe, non plus que du fabricant des plaques employées en cette occurrence; mais on y trouvera peut-être une leçon aussi utile que toutes celles que je pourrais donner.

Cette photographie n'est jamais arrivée à ce que l'on pourrait appeler un état de *fini* digne d'exposition. Elle est devenue un à peu près *qui aurait pu être,* par suite d'une cause différente de toutes celles que j'ai données dans le commencement de ce Chapitre.

Le sujet était difficile à atteindre, quoique fort bon; l'addition de figures était parvenue à le rendre tout à fait excellent. Le

vent était faible, la lumière parfaite, et cependant le photographe ne fit qu'un seul essai. Il n'exposa qu'une seule plaque! Il fut coupable de cette économie stupide qui devrait être le dernier défaut du photographe.

Lorsque la plaque fut développée, le cliché était remarquablement beau, à l'exception d'un point, et cette exception était fatale.

La plaque était recouverte inégalement. La couche était plus épaisse d'un côté que de l'autre. La conséquence en fut que le cliché se développa avec intensité d'un côté et se rapprochait de la transparence complète de l'autre côté où la couche était mince ; le cliché était donc perdu et le tableau également.

Je vais donner un autre exemple, montrer comment un sujet peu séduisant peut donner un résultat artistique, par l'addition de figures convenablement appropriées.

Cette fois, j'ai choisi à dessein un sujet dans lequel les figures sont grandes et forment une partie plus importante de la composition que dans la première illustration.

Dans ce cas-ci, je donne la côte sans les figures (*fig.* 3), en opposition avec le tableau complété par les figures (*fig.* 4). Comme sujet, c'est une jeune fille : elle regarde dans le panier de son amie, qui a été pêcher aux crevettes, et lui pose cette question : « *What luck?* » (Avez-vous eu de la chance?).

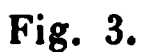
Cet exemple suggère un autre changement qui peut servir avec avantage dans les paysages.

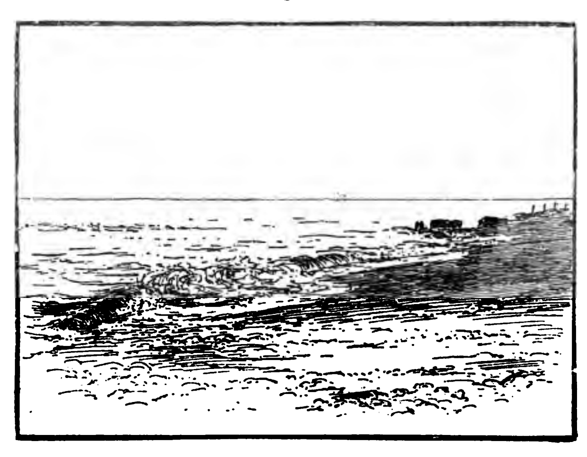
Généralement le photographe ne donne à ses figures que la taille de pygmées. Il semble avoir peur d'une figure ayant quelque importance, qu'il s'agisse de la grandeur ou de la pose.

Il n'y a pas de motif pour qu'il ne se serve de figures plus grandes, afin d'arriver à plus d'effet. Dans tous les cas, il n'y a pas de difficultés techniques qui puissent l'en empêcher. L'emploi des plaques à la gélatine a tellement réduit le temps de pose, qu'il y a peu de danger que les figures bougent; et si le photographe est minutieux, s'il désire que tout soit bien au foyer, les plaques rapides lui permettent d'employer un petit diaphragme.

Il a encore comme ressource l'impression par combinaison. L'impression double est aussi facile maintenant et presque aussi bien comprise que n'importe quelle autre partie de l'art photographique.

Dans la photographie d'après laquelle les *fig.* 3 et 4 ont été


Fig. 3.



faites, les figures et l'avant-plan ont été pris sur une seule plaque, et la mer et le ciel sur une autre plaque.

Il y a un vieillard qui s'éloigne, dont la silhouette se détache

Fig. 4.



si bien dans le lointain, mais plus visiblement dans l'original que dans le croquis. Je dois avouer que c'est presque par hasard; tout ce que j'eus à faire, lorsque je le vis s'éloigner, ce fut d'être

prêt à faire mon cliché lorsque le vieillard eut atteint la distance convenable.

Il y a longtemps, les peintres avaient l'habitude de faire une grande distinction entre la figure et le paysage : ou bien c'était un tableau à figures, ou bien c'était un paysage qui occupait leur attention, et, dans un sens restreint, je suis d'accord avec eux; mais la plupart des peintres modernes — pour n'en citer que quelques-uns parmi les artistes les plus en faveur de nos jours — G.-D. Leslie, H.-S. Marks, Marcus Stone, F. Walker, G. Mason et J.-R. Reid, — ces peintres nous ont montré que l'on peut obtenir d'excellents tableaux qui contiennent des figures très importantes, sans qu'il ait été nécessaire pour cela de sacrifier le paysage.

Les figures peuvent souvent servir à retracer un épisode, ou bien être la paraphrase d'un poème ou d'une pensée poétique. Mais nous avons déjà considéré cette question des « sujets ».

CHAPITRE III.

UN EFFET DE LUMIÈRE.

Si nous parcourons une collection de photographies de paysages, nous remarquons que la plupart de ces paysages sont éclairés de côté ou bien avec la source de lumière placée plus ou moins derrière la chambre. Je sais qu'il y a des exceptions, mais on trouvera peu d'essais de ce que l'on appelle quelquefois des effets *osés*. Tous sont bien éclairés : mais on voit rarement une photographie dans laquelle le soleil soit placé devant la chambre noire, et cependant il n'y a guère de meilleur moyen pour obtenir des effets pittoresques et frappants.

Je n'entends pas dire que le soleil doive être visible dans le tableau, quoique cela ne soit ni impossible, ni mauvais, mais je veux dire que le soleil doit être de face, comme par exemple dans un coucher de soleil.

La source de lumière peut être cachée derrière une ruine, comme dans le « Norham Castle » du *Liber Studiorum* de Turner; derrière un arbre, comme dans un grand nombre des plus célèbres tableaux de Turner et de Claude, ou bien derrière un nuage ; le soleil peut encore être si élevé dans le ciel qu'il se trouve en dehors du champ du tableau, tout en ayant encore une influence sur les nuages et le paysage.

Remarquez le magnifique effet de perspective des longues ombres des grands arbres, lorsqu'elles s'allongent depuis le lointain jusqu'à vos pieds. Même la nature la plus dénuée de beautés peut avoir un aspect pittoresque et plaisant par la manière dont elle est éclairée.

Les portraitistes ont trouvé le système et l'ont appliqué à ce que l'on appelle à tort des portraits Rembrandt, quoiqu'ils dépassent quelquefois l'effet, parce qu'ils ne connaissent pas la

valeur artistique du sacrifice et de la discrétion. Le poète lui-même a remarqué la valeur de l'ombre, lorsqu'elle est tournée vers le spectateur.

Chacun se rappelle la fille du riche *attorney* (dans l'opéra de Gilbert et de Sullivan), qui était arrivée à un âge des plus mûrs; la magie de l'ombre et de la lumière semblait la rajeunir.

You really might take her for forty-three,
In the dusk, with the light behind her.

(On aurait pu la prendre pour une femme de quarante-trois ans,
Au crépuscule, lorsque la lumière l'éclairait par derrière.)

L'illustration *fig.* 5 donnera une idée de ce que je veux exprimer.

J'ai fait voir le soleil pour montrer la source de lumière; mais,

Fig. 5.



dans une photographie ou bien dans toute autre espèce de tableau, il vaudrait mieux que le soleil fût caché derrière la voile du bateau.

Dans cet arrangement, la lumière la plus vive est opposée à l'ombre la plus intense, ce qui est une forme de composition très employée par les peintres et un excellent moyen pour obtenir des effets puissants. En plaçant les extrêmes d'ombre et de lumière en juxtaposition, ainsi que j'ai déjà eu mainte occasion de le faire remarquer, on obtient une tonique qui accentue la masse et le

contour de l'objet, mis ainsi en relief de la façon la plus vigoureuse, et qui donne le maximum d'effet. Pour nous servir d'une comparaison prise à la musique, en opposant les extrémités de la gamme d'ombre et de lumière, l'artiste permet à l'œil de ressentir et de mesurer les tons, les demi-tons les plus délicats dans les autres parties du tableau. Si la masse la plus sombre du tableau, que ce soit un bateau, une ruine ou un arbre, est opposée immédiatement à la partie la plus claire du ciel, la valeur de chacune d'elles est augmentée, et l'on éprouve une sensation délicate de l'atmosphère et de l'espace, qu'il serait difficile de produire par tout autre moyen.

On pourra dire probablement qu'il y a de grandes difficultés à obtenir des négatifs de paysages lorsque l'objectif est tourné vers la lumière du soleil.

Certes, il y a des difficultés, mais quel est le photographe, soucieux de son art, que les difficultés puissent faire reculer ou hésiter?

En ce qui me concerne, je considère que lorsque je prends un sujet qui n'offre aucune difficulté, je passe mon temps de la manière la plus insipide, la plus ennuyeuse que je connaisse. Un véritable musicien préfère le violon à l'orgue de Barbarie, quoiqu'il soit infiniment plus facile d'extraire une mélodie de ce dernier instrument que d'en faire chanter une par l'autre.

Mais quelles sont les difficultés qui peuvent se présenter? L'objectif, agissant aussi bien comme fenêtre que comme lentille, peut admettre une lumière suffisante pour voiler légèrement la plaque; mais je ne vois aucune objection à ce qu'il y ait un léger voile sur les ombres, si le négatif exprime l'effet que je demande, et l'on peut d'ailleurs remédier beaucoup à cet inconvénient en protégeant l'objectif contre la lumière pendant la pose.

Il y a des photographes qui tiennent plus à la beauté mécanique ou chimique de leurs négatifs qu'au résultat artistique. Ils pensent davantage aux moyens qu'au résultat. Je suis tout à fait adversaire de ce système. Je ne veux pas préconiser la beauté du voile, mais j'ai vu des épreuves, imprimées d'après des négatifs voilés, qui contenaient des beautés que — selon moi — ne pourraient donner des négatifs parfaitement purs dans les ombres.

Un autre épouvantail, c'est le halo. C'est certainement un

défaut très ennuyeux, mais il n'est pas insurmontable. Le halo est souvent le résultat d'un manque de soins. Je ne l'ai jamais eu, même dans les circonstances les plus périlleuses, lorsque la couche de gélatine était assez épaisse sur la glace pour donner les meilleurs résultats dans d'autres circonstances.

L'année passée, j'ai employé des plaques qui donnaient ce défaut si ennuyeux, mais elles donnaient également des lumières et des ombres sans vigueur; elles ne reproduisaient pas tous les tons qui se présentent dans la nature, depuis la lumière la plus vive jusqu'à l'ombre la plus intense. Ces défauts provenaient de ce que le fabricant de plaques avait été trop économe de son gélatinobromure et la couche était mince et bleue. Ces plaques mêmes auraient pu donner des images exemptes, ou presque exemptes, du halo, si l'on en avait enduit le dos de terre de Sienne brûlée; mais rien n'aurait pu leur faire rendre les proportions exactes de lumière et d'ombre.

CHAPITRE IV.

LE SOLEIL.

Il est une croyance que rien ne peut altérer parmi ceux que Shakspeare appelait *the general* (c'est-à-dire le vulgaire), c'est que le soleil fait le tableau; cette tradition a dû s'établir dans les premiers temps de la Photographie, alors que les photographies étaient soi-disant des tableaux faits par le soleil; elles méritaient bien ce nom, car, dans ce temps-là, le soleil était le principal facteur de l'opération. Le photographe ne craignait pas de placer son modèle en plein soleil pendant cinq à dix minutes, et si le patient parvenait à s'en tirer sans s'être fait peindre le visage en blanc, il pouvait s'estimer fort heureux.

On pensait alors qu'il était des plus étonnants qu'un portrait pût être exécuté en quelques minutes, au lieu de devoir y consacrer un grand nombre de séances fort longues chez le peintre.

Les perfectionnements de notre art nous sont arrivés si graduellement qu'en en parlant nous sommes tentés de dire : « Non, il n'y a rien de nouveau, rien de bien neuf n'a été découvert », etc.; mais si nous nous reportons à ce qui se faisait il y a quarante ans, ce qui demandait des minutes — quelquefois même des heures, — si nous le comparons aux résultats d'aujourd'hui, si admirablement fouillés, si délicats, si finis, et cela avec une pose faite avec un obturateur rapide, parce que la main est trop lente, qui dira que nous n'avons pas avancé?

Reportons-nous encore plus en arrière. Au-dessus de la table sur laquelle j'écris, pend une photographie qui doit avoir demandé plusieurs heures de pose; je la vois en écrivant! Je crois que c'est la première ou l'une des premières photographies qui aient été faites, — c'est le germe microscopique qui a donné naissance à ce nouveau monde. C'est le résultat d'une des plus an

ciennes expériences de Nicéphore Niepce, qui a été faite à Châlons-sur-Saône, en 1826.

Nous avons pris l'habitude de supposer que la Photographie a été inventée vers 1839, simultanément par Daguerre en France et par Talbot en Angleterre; mais le Daguerréotype n'a été que le développement de l'invention que Niepce avait travaillée pendant des années. Laissons là cette digression et revenons à notre sujet.

Il y a quelque temps, en feuilletant les albums d'un marchand, j'ai trouvé une photographie qui m'a complètement surpris; elle était assez grande, 11 × 7 pouces (28 × 18), et montée en panneau sur un carton épais aux tranches dorées. Elle représentait une vue d'Écosse — le lac Katrine et les Trossachs, je pense, le fameux passage décrit dans *The Lady of the Lake*. La composition, la lumière et l'ombre étaient tout à fait admirables; mais ce qui me frappa le plus, c'était que cette photographie exprimait si parfaitement le plein soleil. Je ne connaissais pas le nom du photographe. J'allais le demander, lorsqu'on me dit que cette magnifique épreuve coûtait moins de deux francs! Et je sentis comme une espèce de délicatesse instinctive à demander le nom d'un homme qui avait pu faire une œuvre aussi belle pour quelques gros sous. Je préférai penser que c'était la production de l'un de ces photographes quelconques qui parfois ont un succès accidentel et vendent leurs œuvres avec autant de pour cent de bénéfice sur les produits qu'ils ont employés, exactement comme le ferait un boulanger.

Ce fut pour moi la source de nombreuses réflexions, et j'en arrivai à cette conclusion que, si la grande majorité des photographies en plein air sont faites au soleil, il en est fort peu qui représentent « le gai soleil » ou, comme on l'a appelé si admirablement, « le sourire de la nature ».

Sans aucun doute, pour représenter le soleil parfaitement, la couleur est nécessaire; mais l'effet du soleil peut être bien indiqué sans le concours de la couleur.

Turner est célèbre surtout par sa couleur, mais l'étude attentive de ses œuvres montre la parfaite subordination de la couleur à la lumière et à l'ombre. Ce qui le prouve, c'est que tous ses tableaux se rendent parfaitement par la gravure.

Dans un de ses premiers Ouvrages, Ruskin, qui est l'apôtre de la couleur, a montré que la couleur n'est pas absolument nécessaire pour arriver à la représentation fidèle de tous les phénomènes de la nature, surtout le soleil. Comme d'ordinaire, c'est Turner qui lui sert de thème.

« J'ai montré déjà l'infériorité et le peu d'importance de la couleur dans la nature, au point de vue de la vérité, si on la compare à la lumière et l'ombre. L'infériorité est prouvée par toutes les œuvres réellement fortes des coloristes, mais principalement par celles de Turner, parce que la couleur en est des plus intenses. Quel que soit le brillant du sujet qu'il choisit, il est toujours astreint à obéir à une loi inviolable de clair-obscur contre laquelle il n'est pas d'appel. Il n'est pas de richesse ni intensité de teinte qui puisse être considérée comme ayant assez de valeur pour compenser la perte d'une fraction de lumière bien arrangée. Il n'est pas de vivacité de couleur qui puisse valoir la profondeur d'une ombre. Il s'ensuit que les gravures d'œuvres beaucoup moins splendides, au point de vue de la couleur, sont souvent froides et incolores, parce que l'emploi de la couleur n'a pas été basé correctement sur l'ombre et la lumière. Puissante, captivante et fidèle comme l'est la couleur de Turner, c'est la moins importante de ses hautes qualités, parce que c'est le trait le moins important de la nature. Si cela était nécessaire, plutôt que de perdre une ligne de la forme ou un rayon de son soleil, il se serait contenté, j'en ai bien peur, de le peindre en blanc et noir jusqu'à la fin de sa vie. »

Par conséquent, comment se fait-il que les photographies représentent si rarement le soleil, alors qu'un grand artiste comme Turner, aurait renoncé à la couleur plutôt que de perdre l'effet du soleil, qu'il aurait toujours pu représenter en blanc et noir? Je crois que c'est parce que nous ne donnons pas assez d'importance à l'étude du groupement de la lumière et de l'ombre dans nos tableaux. Une quantité de traînées et de points de lumière, éparpillés dans le tableau, ne feront penser à rien d'autre qu'à des points lumineux; mais si, à une étendue de lumière, on oppose une étendue d'ombre (en quantités inégales, cependant), nous donnerons l'idée du soleil, surtout si la composition de la vue comporte des ombres portées distinctes et vigoureuses.

Il est un autre effet de soleil qui n'a jamais été bien rendu dans une photographie: je veux parler de l'effet de nuages qui passent au-dessus d'un paysage éclairé par le soleil. Pour bien rendre cet effet, il faut que la vue soit assez étendue et que l'exposition soit rapide. Il ne doit pas y avoir d'avant-plan trop rapproché, surtout pas de feuilles ou autres objets trop facilement agités par le vent, car les plus beaux effets de cette espèce ne se montrent que par les vents violents. Il est, je le sais, tout à fait possible de rendre ces effets. Il y a quelque temps, j'en ai vu un exemple dans le pays de Galles, mais le négatif a été gâté par le mouvement d'un frêne, qui était trop proéminent à l'avant-plan. J'ai détruit immédiatement ce négatif.

J'ai également trouvé que les ombres des nuages sur la mer viennent parfaitement en Photographie.

En ce qui concerne le négatif dont je viens de parler, je puis faire remarquer que je considère comme une méthode excellente de détruire immédiatement un négatif qui a un défaut radical. Si l'on se met à réfléchir, on finit par se persuader de garder, peut-être même d'imprimer et de montrer, une photographie qui n'aurait jamais dû dépasser la période du développement.

Il y a encore un autre effet de soleil qui exerce sur moi une fascination particulière : c'est celui que l'on observe dans les bois touffus, surtout lorsqu'il y a quelques grands arbres blanchis par l'âge, « dont les vieilles racines surplombent le ruisseau qui murmure dans la forêt ».

Il est rare que l'on n'arrive pas à un effet pittoresque et plein d'ampleur, lorsqu'une masse de lumière, en tombant sur le tronc de l'un de ces géants de la forêt, est contrastée par les ombres épaisses de la futaie, mises en relief par des arbres éclairés par le soleil dans le lointain.

Je tiens à ce que les photographes sentent combien est splendide l'effet du plein soleil. Je me permettrai à ce sujet de donner une citation un peu longue peut-être, mais certainement bien descriptive, que j'emprunte à Ruskin, dans ses *Peintres modernes,* Ouvrage que le lecteur rencontrera bien rarement.

« Il n'est pas une pierre, pas une feuille, pas un nuage, sur lesquels la lumière ne se sente vibrante devant nos yeux. Il y a le mouvement, l'ondulation et la radiation du rayon que darde

le soleil; non pas cette lumière universelle si uniforme, qui tombe sur le paysage sans lui donner la vie, la direction ou la pensée, qui est égale sur toutes choses et morte sur toutes choses; mais la lumière vibrante, animée, triomphante, qui sent et reçoit, qui agit — qui choisit une chose et en rejette une autre — qui cherche, trouve et perd de nouveau, — en rebondissant de rocher en rocher, de feuille en feuille, de vague en vague — brillante, scintillante, éclatante, suivant ce qu'elle frappe; ou qui absorbe et enveloppe toutes choses dans la profondeur intense de son repos, et qui le perd de nouveau en agitation, en doute, ou qui périt et passe, enchevêtrée dans la brume qui fuit, ou fondue dans l'air, mais encore — qu'elle soit vivifiante ou mourante, scintillante ou sereine, c'est la lumière vivante qui respire dans son repos le plus profond, le plus léthargique, qui dort mais ne meurt jamais. »

CHAPITRE V.

SUR MER ET SUR TERRE.

Avant l'emploi des plaques à la gélatine, les photographies de la mer étaient des rêves irréalisables pour le photographe. Il est juste de dire que l'on avait eu quelques résultats dignes d'attention (surtout par la méthode de double impression), principalement par le stéréoscope et, dans de très rares occasions, dans des formats plus grands. Mais rien de tout cela ne peut se comparer aux merveilleux résultats atteints maintenant par les adeptes de notre art.

Nous avons les moyens de photographier la mer. Mais nous faisons exactement aujourd'hui ce que faisaient, pour le paysage, les premiers photographes; nous nous contentons de prendre presque tout ce qui se présente à nos yeux, et nous pensons avoir fait du bon si le cliché est bien net. Il est possible de reproduire les flots tumultueux avec un temps de pose si court que, dans l'épreuve, ils semblent immobilisés : c'est une telle surprise que beaucoup de photographes semblent s'en contenter et le plaisir de la surprise suffit à beaucoup de gens, car « les petites choses plaisent aux petits esprits ». Mais, lorsque la nouveauté de cette extrême rapidité étonnera moins, on trouvera qu'il y a encore beaucoup plus à faire que ce qui a déjà été fait.

Pour le moment, on est trop enclin à compter sur le hasard. Un photographe se rendra au bord de la mer et exposera une douzaine de plaques dans l'espoir que, dans ce nombre, il se trouvera bien quelque cliché digne d'une médaille.

C'est aller photographier dans l'espérance d'un miracle, ce qui, je n'ai nul besoin de le dire, n'est pas de l'art.

Lorsqu'il produit des plaques assez rapides pour fixer, avec facilité et sûreté, l'image toujours changeante, toujours en mou-

vement, de la mer, le photographe a forgé des armes avec lesquelles il peut conquérir de nouvelles palmes. Et ces nouvelles conquêtes seront appréciées plus sûrement dans notre pays que dans tout autre, parce que nous aimons la mer et que nous ne sommes jamais plus heureux que lorsque nous pouvons errer sur ses immensités ou sur ses côtes. Les sujets sont plus nombreux sur mer et sur les côtes que dans tout autre endroit. Je puis dire que ma première expérience des plaques à la gélatine se fit pendant un voyage sur la Clyde et aux îles occidentales de l'Écosse.

Depuis lors, on a beaucoup amélioré les plaques et les obturateurs. Mais je fus étonné par la facilité surprenante avec laquelle on obtient de bons négatifs, même sur une base aussi instable que celle du pont d'un yacht en pleine course.

Une des plus grandes difficultés que je rencontrai fut d'obtenir l'horizon de niveau, même approximativement. Le roulis du bateau n'avait pas beaucoup d'importance, mais le tangage, arrivant au moment de la pose, me procurait de nombreux mécomptes. J'ai fait récemment des expériences qui m'ont convaincu que l'on peut surmonter cette difficulté en se servant d'un support de chambre noire, muni d'une articulation dite à genou; par ce moyen, la chambre peut être facilement redressée à la main.

Un chercheur est d'une grande utilité, car, sans cet instrument, le photographe peut découvrir, au développement, qu'un vaisseau est complètement sorti du champ de son verre dépoli, ou bien qu'on n'en voit plus que l'arrière.

On vend toute espèce d'excellents chercheurs, mais la plupart de ces instruments sont trop compliqués, selon moi. J'aime que tout l'appareil soit aussi simple que possible et je vais même jusqu'à sacrifier certains avantages pour obtenir une plus grande simplicité.

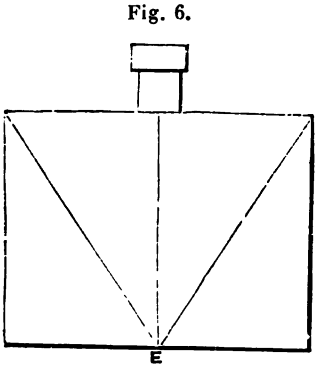
J'ai trouvé que la méthode suivante convient parfaitement; elle est facile à employer et ne demande pas de préparatifs spéciaux.

Le verre dépoli de ma chambre est à charnières; quand le châssis est introduit dans les rainures, la glace dépolie se couche à plat sur le dessus de la chambre. Sur ce verre sont tracées trois lignes : l'une divise la glace en deux parties, en passant par le

centre, les deux autres partent de E (*fig.* 6) pour aller rejoindre les coins du rectangle.

Lorsque la glace est à plat sur la chambre, si l'on met l'œil en E et que l'on regarde suivant la ligne centrale, de même qu'on le ferait sur le canon d'un fusil, on obtient le centre du tableau; en suivant les lignes diagonales, on trouve l'espace embrassé par l'angle de vue. Les lignes diagonales doivent se rapporter au foyer de l'objectif que l'on emploie, et ceci me rappelle qu'un objectif à long foyer convient mieux pour les marines qu'un grand angle.

Fig. 6.



Il faut tenir compte également de deux ou trois choses lorsqu'on photographie des vaisseaux sur la mer. Je suis complètement convaincu que tout est possible maintenant, mais il y a des choses qui sont plus faciles que d'autres.

Un bateau que l'on prend de flanc pourra mieux montrer le mouvement que si on le prend par un des bouts. La cause en est bien simple. Si le bateau a une marche parallèle à celle du bateau qui porte la chambre noire, il découvre, à travers ses voiles et ses agrès, bien plus de ciel que ne le ferait un vaisseau qui vient vers vous ou qui s'éloigne. Ce dernier couvre le même espace pendant un temps plus long que le premier, et permet une pose plus longue. C'est pour cette raison que les photographies de trains express sont faciles à obtenir; on les prend toujours de face et non de flanc.

Un bateau qui navigue dans la même direction que celui du photographe, permet une pose plus longue que s'il venait à vous, et les objets sur le pont du bateau où se trouve la chambre noire pourront avoir une pose très prolongée, même si le bateau roule fortement, tout en tenant compte cependant du mouvement des agrès. On trouvera que la chambre noire, le bateau et tous les objets qu'il contient ont le même mouvement de roulis, et toutes choses étant égales, cela n'a aucune influence sur la netteté du négatif.

Les photographies vraiment extraordinaires de yachts, que l'on a vu exposer par M. West, de Gosport, montrent les résultats merveilleux auxquels on est arrivé. La plupart de ces photographies ont été faites, pendant la course, sur le pont d'un autre bateau.

Naturellement, il y a dû avoir pas mal de *ratés* en faisant ces photographies; mais, quoique j'en veuille beaucoup aux *raccrocs,* lorsqu'un photographe produit plusieurs centaines de ces photographies pendant une saison, ainsi que le fait M. West, je pense que je ne puis pas attribuer entièrement son succès à des accidents heureux.

Mais c'est surtout sur la côte que le photographe peut espérer trouver de merveilleux sujets. La vie au bord de la mer est chose précieuse à exploiter. Les marins et leurs travaux offrent une multitude d'incidents, tandis que les sables, les galets et les falaises fournissent des sites pittoresques. Il n'est qu'un seul aspect de la mer qui ne fournisse pas d'effet artistique au peintre ou au photographe le plus habile, excepté si on le prend comme fond pour des figures : une mer calme sans bateaux. C'est la chose de la nature la plus monotone, la plus insipide et la plus dénuée de caractère. Il est heureux que cet aspect ne se présente pas plusieurs jours de suite. Le photographe qui va au bord de la mer y trouvera amplement à travailler, s'il sait voir ce qu'il faut faire et connaît les moyens de l'exécuter.

Si le lecteur habite le bord de la mer, je n'aurais ou ne devrais avoir que peu de chose à lui dire; mais à celui qui n'est pas dans ce cas, je recommanderai de choisir un marin intelligent et de l'engager pour porter l'appareil. On arrivera, par son intermédiaire, à connaître d'autres marins. Écoutez-les, ne regardez pas à un peu de tabac, et vous aurez la chance de faire des tableaux que vous réussiriez difficilement dans d'autres circonstances. Si vous savez vous y prendre, ces marins s'intéresseront peu à peu à vos travaux, seront toujours empressés à vous venir en aide, et l'assistance qu'ils peuvent vous donner est très réelle. Il est toujours difficile de déplacer des bateaux, des cordes, des tonneaux et autres objets, si communs sur les bords de la mer; et les marins, seront toujours prêts à vous aider, pourvu que vous sachiez bien les disposer en votre faveur.

J'ai connu une demi-douzaine de ces matelots qui ont travaillé comme des esclaves à mettre à l'eau et à faire échouer un grand bateau pour faire plaisir à un photographe. Mais, d'autre part, je dois avouer qu'ils m'ont ennuyé quelquefois.

On peut faire de charmants tableaux en les composant de figures, de bateaux, etc., qui se trouvent sur la plage : on peut faire un second négatif pour la mer et le ciel comme dans l'illustration *A Nor' Easter* (par le vent du Nord-Est). Dans une vue prise sur les côtes, il faut prendre plus que jamais les précautions nécessaires pour atteindre à la vérité dans ce genre de tableaux. Naturellement, le photographe ne saurait commettre cette grossière erreur de se servir d'un ciel et d'une mer éclairés d'une autre manière que l'avant-plan ; mais il y a d'autres choses à considérer qui ne se présentent guère dans les paysages.

Supposons, par exemple, que le sujet soit un groupe de figures regardant une mer en furie ; il ne faudrait pas prendre le groupe un jour de calme, les figures ne s'accorderaient pas avec la mer. Il est très possible qu'il y ait à l'avant-plan des objets tels qu'un bateau qui a suspendu ses voiles pour les sécher, alors qu'elles seraient déchirées en mille pièces par une tempête telle que celle indiquée par la mer.

Ces observations semblent être des lieux communs, mais il est surprenant de constater combien on commet d'hérésies qui sautent aux yeux dans les photographies où tout n'a pas été fait en une seule pose.

A la dernière exposition, j'ai remarqué plusieurs marines dans lesquelles le ciel avait été imprimé au moyen d'un second négatif : les nuages semblaient descendre vers l'horizon et même derrière l'horizon. C'est un effet que l'on ne voit jamais que sous les latitudes les plus lumineuses ; quelquefois il se présente dans les Cornouailles où l'air est parfois extrêmement limpide, mais je ne l'ai jamais vu dans le Nord pendant des observations de plusieurs années. Il y a toujours une densité suffisante de l'atmosphère pour donner une ligne de ce qui peut s'appeler le ciel uni, dans un certain espace au-dessus de l'horizon, c'est-à-dire entre les nuages et la mer.

On obtient de magnifiques résultats en photographiant la mer qui déferle sur la plage. Les aspects en sont des plus variés, depuis

les énormes vagues qui s'élèvent, se brisent et viennent retomber sous forme d'écume sur les galets, jusqu'à cet effet superbe des longues vagues qui viennent mourir sur le sable humide.

La principale qualité que doit posséder le photographe lorsqu'il fait ce genre de vues, c'est la présence d'esprit combinée à la promptitude de la pensée, de telle sorte qu'il puisse dire instantanément : « Ceci est bon ! » et déclencher l'obturateur ; ou bien : « Ceci ne vaut rien ! » et ne rien faire.

Le rivage de la mer est fertile en sujets. Les accessoires sont

Fig. 7.



si pittoresques qu'ils demandent à être photographiés, et l'on obtient, souvent avec la plus grande facilité, des vues qui contiennent des personnages. L'illustration *fig.* 7 représente une photographie faite sans que la petite fille s'en soit doutée. La chambre avait été mise au point sur le panier à crabes ; l'enfant vint jouer avec ces crabes. La jeune fille qui m'avait servi de modèle dans plusieurs de mes œuvres, sur un signe de ma part, s'approcha rapidement du panier, se pencha pour parler à l'enfant et, avant que celle-ci n'eût pu lever les yeux, la photographie fut faite.

Le photographe trouvera des douzaines de sujets dans les villages de pêcheurs qui sont placés pittoresquement à mi-côte des falaises. L'espace couvert peut être restreint, mais la vie toujours changeante de ces villages offre des spectacles continuelle-

ment nouveaux. Sur la plage, on verra les bateaux échoués sur le sable, penchés sur le côté, les pêcheurs raccommodant leurs filets ou étendant leurs voiles pour les sécher, tandis que les enfants se balancent et jouent sur les cordes qui servent à retenir les bateaux. Le bord de la mer est plein d'imprévu; à chaque instant, on rencontre des groupes ou des personnages isolés, des pêcheurs ou des jeunes filles qui se livrent à leurs occupations. Les vireveaux, les piles de pots à homards, les grappins, les morceaux de corde, les ancres, les tonneaux, les marins vêtus de toile goudronnée, tout cela constitue des accessoires pittoresques et peut faire naître l'idée d'épisodes nombreux.

Le retour de la flotte des pêcheurs est plein d'incidents des plus animés. Avant que les bateaux n'abordent, il y a toujours des groupes d'hommes couverts de vêtements goudronnés, qui attendent pour décharger la cargaison. Le bateau, après un instant d'arrêt — ce qui est un excellent moment à saisir, — porte sur la dernière vague, puis il s'échoue, et les groupes qui attendent se précipitent pour recevoir le poisson luisant tout éclaboussé d'eau de mer. — Soles vivantes, raies énormes, merlans, mulets rouges, et peut-être un ou deux congres. — Ce tableau ne se présente qu'à celui qui sait attendre. Cela se voit tous les jours et est facile à saisir.

Puis il y a la vente du poisson aux enchères sur la plage, le transport du poisson au marché, l'emballage en paniers ou en tonneaux, qui constitueut autant de sujets. De même, les enfants qui jouent sur la plage; mais ceci est si connu et a été fait si souvent que je ne crois pas nécessaire d'en parler encore.

CHAPITRE VI.

LE CIEL.

J'aimerais assez à commencer ce Chapitre par une proposition hardie qui ne rencontrera pas l'approbation de certains photographes. La voici : *La beauté des paysages photographiques les plus récents dépend en grande partie de l'introduction des ciels imprimés au moyen de négatifs séparés.*

Dans la première édition de *l'Effet artistique en Photographie,* j'avais jugé nécessaire de défendre sérieusement la nécessité des ciels dans les photographies, surtout lorsqu'on les imprime séparément au moyen d'un négatif spécial. Si je voulais encore en faire autant maintenant, il est probable que je ne provoquerais que le rire, parce que cette méthode d'ajouter le ciel est acceptée par tout le monde. L'usage d'une chose en Photographie a été généralement déterminé par la possibilité de l'abus de cette chose. La valeur d'une méthode quelconque, dans des mains adroites, a rarement été prise en considération.

On se posait cette question : est-il possible qu'elle conduise l'ignorant à faire mal? Mais si nous ne devions déterminer la valeur de chaque art que d'après le gâchis que peuvent produire ceux qui non seulement ne connaissent rien de mieux, mais ne semblent pas avoir la moindre aptitude à mieux apprendre, il n'y aurait alors pas le moindre progrès à faire dans ce monde.

Il m'est agréable de voir adopter généralement une méthode que j'ai toujours préconisée, mais ce qui gâte mon plaisir, c'est de constater que les mêmes bévues, engendrées par cette méthode, existent toujours.

C'est avec satisfaction que l'on constate que même les photographies de maisons à louer ont leur ciel naturel, mais il est vexant de s'apercevoir, comme je l'ai fait ce matin dans une gare

de chemin de fer, que toute une collection de ces photographies si utiles présentent le même ciel dans chaque épreuve, et cela sans que l'on ait tenu compte de la direction de la lumière.

Ainsi que je l'ai fait souvent remarquer, la Photographie doit rester dans les limites du possible. Je ne crois pas devoir expliquer qu'il est impossible que les mêmes nuages puissent exister sous la même forme dans les différentes parties de la terre ; il n'y a pas de miracle dans la nature qui puisse produire exactement le même effet de ciel dans des endroits séparés ou à des jours différents.

Mais cela n'est pas encore le comble : j'ai vu, dans des expositions, des photographies attribuées à des photographes différents et qui avaient toutes le même ciel. Il n'y a pas à le nier : ces photographes avaient tous acheté leurs négatifs de ciels, ils les avaient imprimés et envoyés sans vergogne à l'exposition sous leur propre nom. C'est de l'immoralité artistique!

Le ciel est la chose que nous voyons le plus souvent; il est presque inséparable de nous. Il nous est si familier que généralement nous ne lui accordons qu'une attention passagère.

« C'est une chose singulière, dit l'auteur des *Peintres modernes* (*Modern Painters*), que de constater combien les gens en général connaissent peu le ciel. C'est la partie de la création dans laquelle la nature semble, bien davantage que dans aucune autre de ses œuvres, avoir recherché le plaisir de l'homme, dans le but de parler à l'homme; et c'est précisément la partie dont nous semblons le moins tenir compte. Il n'est pas beaucoup d'autres œuvres de la nature dont chaque partie de l'organisme ne réponde à quelque but plus matériel et plus essentiel que le simple plaisir de l'homme. Mais si l'on n'attendait du ciel que sa fonction naturelle, il suffirait tous les trois ou quatre jours d'un gros vilain nuage noir chargé de pluie qui traverse le bleu et qui arrose bien toute la terre; le ciel pourrait redevenir absolument pur jusqu'à l'orage suivant, sauf à avoir peut-être un peu de rosée le matin et un peu de brouillard le soir. Et, au lieu de cela, il n'est pas un moment de notre existence où la nature ne produise scène sur scène, tableau après tableau, splendeur après splendeur, où elle ne travaille d'après les principes constants et raffinés de la beauté la plus parfaite; il est donc tout à fait certain que tout cela est fait pour nous, dans l'intention de nous procurer un plaisir

continuel. Et, n'importe où il est placé, aussi éloigné qu'il puisse se trouver des autres sources d'intérêt et de beauté, chaque homme peut jouir de ce qui se renouvelle constamment pour lui. »

Il reste beaucoup de parti à tirer de tout ce que cette pensée peut renfermer. Il y a encore de la place dans nos expositions pour des tableaux dans lesquels le ciel joue le rôle principal au lieu de n'être qu'un accessoire. J'en ai déjà parlé dans un précédent Chapitre; il ne me reste qu'à faire voir ce que l'on doit faire et surtout ce qu'il faut éviter.

Dans beaucoup de sujets, tels que les vues marines et les grandes étendues de terrain, il serait facile de prendre le ciel sur la même plaque que le paysage; dans les vues marines, cela devrait toujours se faire lorsqu'on observe de beaux effets.

Mais il est rare que, par ces moyens, l'on puisse obtenir les résultats les plus artistiques.

Tous les ciels que l'on observe dans la nature peuvent naturellement, dans une certaine mesure, convenir aux vues dont ils forment l'arrière-plan, mais il ne s'ensuit pas qu'ils soient toujours les plus pittoresques ou qu'ils soient la cause de l'effet artistique.

Par conséquent, tout ce que j'ai à dire en ce qui concerne l'obtention des ciels sur le même négatif que l'avant-plan, — seule chose logique et légitime, d'après ce que maintiennent certains critiques, — c'est de prendre les ciels avec le paysage, si on le peut; et s'ils forment un ensemble agréable, soyez satisfait et exposez votre tableau; mais si vous n'avez pas obtenu un effet artistique, alors le ciel doit être sacrifié et remplacé par un autre qui a plus d'aspect.

On a si souvent décrit la méthode pour obtenir des négatifs de ciel et pour les imprimer [1], qu'il n'est pas nécessaire d'entrer dans de grands détails à ce sujet; mais je recommanderai toujours de reproduire un beau ciel lorsque l'occasion s'en présente. Il importe peu que l'on n'en prévoie pas l'emploi immédiat; lorsque la collection existe, il est toujours facile de faire un choix.

Lorsque vous prenez un paysage, n'oubliez jamais le ciel.

---

[1] *Voir* l'Ouvrage de H.-P. Robinson et du capitaine Abney intitulé *Silver Printing*, édité par Piper et Carter, à Londres.

C'était sinon une règle, tout au moins une tradition, parmi les anciens peintres, que le paysage devait occuper un tiers ou deux cinquièmes du tableau, et que la plus grande partie devait être consacrée au ciel. Ceci est surtout remarquable dans les tableaux de Wilson, de Cuyp, de Ruysdael, de Hobbema et de bien d'autres anciens maîtres. Mais les photographes ont trouvé qu'il valait mieux remplir presque complètement le tableau avec le sujet.

Les photographes de la première période étaient quelque peu obligés de tomber dans ce travers, à cause de la difficulté qu'ils avaient de traiter le ciel, et ils tâchaient d'en mettre le moins possible; mais nos méthodes modernes ont changé tout cela, et nous pouvons représenter le ciel aussi bien que toute autre partie de la nature. Cependant on persiste encore à suivre ce système de remplir l'espace avec le sujet en plaçant l'horizon très haut dans le tableau.

Qu'il me soit permis de recommander d'essayer d'autre chose. Choisissons un sujet sur un terrain plat ou bien ondulant légèrement, ainsi que cela se rencontre dans la plupart de nos prés; si l'on peut facilement trouver une figure, ou bien une vache, un mouton ou une charrette et un cheval, pour aider à compléter le tableau, tournons la chambre noire vers le soleil, en protégeant naturellement la lentille contre les rayons directs, et faisons un négatif qui occupe environ un tiers de la plaque. On trouvera que le soleil, en frangeant les bords supérieurs de toutes les formes, produit un effet nouveau et excellent. Si l'on imprime ce négatif un peu vigoureusement, en remplissant les deux autres tiers du tableau avec un négatif de ciel pris dans les mêmes conditions, — mais pas nécessairement au même moment, — si tout a été bien fait, on sera agréablement surpris par le résultat obtenu.

J'ai recommandé, dans ce premier essai, de tourner la chambre noire vers le soleil, parce que les nuages dans cette position sont souvent très beaux de formes, vigoureux en ombre et lumière, et, par conséquent, plus faciles à photographier; naturellement, il doit être entendu que le ciel est possible et généralement beau dans n'importe quelle de ses phases en ce qui concerne le soleil, depuis le matin jusqu'au crépuscule.

Il y a quelques précautions à prendre. La lumière doit toujours

tomber sur les nuages dans la même direction que sur le paysage. Il n'y a rien de plus absurde qu'un avant-plan éclairé de droite et un ciel éclairé de gauche. Ce sont ces manques de respect à la vérité qui jettent du discrédit sur notre art.

Le caractère du ciel doit être en rapport avec celui du paysage, et il doit s'accorder avec la vue et non pas être en opposition avec elle. Si les objets contenus dans la vue sont importants, le ciel doit être maintenu dans une gamme tranquille; mais si le sujet se compose d'un nuage remarquable, alors le paysage doit avoir peu d'importance.

L'état et le caractère des nuages varient avec l'altitude à laquelle ils se sont formés. Le ciel visible consiste en une série de formes systématiques de nuages, chacune ayant sa région propre et son caractère spécial.

Les ciels pris de haut ou bien vers le zénith ne peuvent être employés près de l'horizon. Outre la variation dans leur forme à des altitudes différentes, les nuages varient beaucoup suivant leur position dans le ciel; ceci est dû à l'effet de la perspective; et il y a certains nuages, tels que les cirrus, qui ne s'observent jamais que dans les régions élevées des cieux. On voit rarement, ou même jamais, des nuages bien définis près d'un horizon qui est bas; c'est ce qui se remarque plus particulièrement sur la mer.

Les formes des nuages sont d'un grand emploi, lorsqu'il faut aider ou corriger la composition. La grande variété de lignes, de formes, de masses de lumière et d'ombre que l'on rencontre dans une belle collection de négatifs de ciels, devrait mettre le photographe à même de produire des résultats présentables avec des éléments indifférents de paysages.

Il arrive quelquefois que les lignes de la composition d'une scène ne sont pas ce que désirerait l'artiste et qu'il n'est pas de choix du point de vue qui puisse améliorer l'arrangement. Un tableau de cette espèce peut être sauvé par l'emploi judicieux d'un ciel. On peut y introduire des lignes d'opposition et assurer l'équilibre.

Constable, qui faisait une de ses principales études de la peinture des ciels, écrivait à un de ses amis : « Le peintre de paysage qui ne fait pas de son ciel une partie très importante de sa composition, néglige de profiter d'un de ses plus grands avantages.

On m'a souvent conseillé de considérer mon ciel comme une toile blanche suspendue derrière les objets. Certainement, si le ciel est encombrant, le tableau sera mauvais. Mais si on l'élude, c'est bien pis. Il sera difficile de donner un nom à une classe de paysages dans lesquels le ciel n'est pas la dominante, le régulateur de l'échelle et le principal organe du sentiment. »

Tout ceci doit être fait en connaissance de cause. Cette pratique arrivera facilement à celui qui observe, mais ce doit être par la connaissance de la nature aussi bien que par celle de l'art. J'estime qu'il est légitime que le photographe produise ses effets par tous les moyens, à condition qu'ils soient vrais et que les connaisseurs de la nature ne puissent en nier la vérité.

CHAPITRE VII.

DES ANIMAUX.

Un jour, Landseer demanda à Sidney Smith de poser pour faire son portrait. Smith, à qui l'on attribue de nombreux traits d'esprit, lui répondit : « Ton serviteur est-il donc un chien pour que tu lui fasses une telle demande? » Cela équivalait à dire qu'un grand peintre d'animaux ne pouvait rendre l'expression d'un visage humain.

Le temps viendra-t-il jamais où les différentes branches de la Photographie auront leurs professeurs spéciaux? Le photographe paysagiste pourra-t-il alors se vanter de faire également le portrait, de même que certains peintres paysagistes semblent s'enorgueillir de leur dessin de la forme humaine comme d'une chose exceptionnelle? Le photographe portraitiste sera-il jamais assez absorbé par sa spécialité pour ne pas trouver le temps de faire quelquefois du paysage ou de l'architecture? Si jamais on en arrive à devoir se spécialiser dans une branche de notre art, ce sera certainement le cas pour le photographe d'animaux.

De même que Mark Twain disait qu'il y a davantage dans un geai bleu que dans tout autre oiseau, on peut dire, au point de vue photographique, qu'il y a plus dans les animaux que dans le reste de la création. Si l'on veut arriver aux résultats les meilleurs, il faut faire une étude plus approfondie de ces *modèles* qu'il n'est nécessaire même pour l'animal supérieur, l'homme. On ne peut espérer saisir la meilleure expression d'un terrier écossais à la première entrevue: il en est de même pour un chat.

Sir Joshua Reynolds disait que c'était en dînant et en passant la soirée avec ses modèles, qu'il parvenait à en faire les portraits les plus réussis et les plus caractéristiques; de même, nous ne pouvons espérer réussir avec ce que nous appelons les brutes,

si nous nous présentons, la chambre noire à la main, comme des étrangers.

Il est peu d'animaux que l'on ne puisse photographier : MM. York et Dixon l'ont prouvé dans leurs merveilleuses photographies d'animaux faites au Jardin Zoologique de Londres; mais je n'ai pas à parler ici des bêtes féroces. Ce sont les animaux domestiques qui, vraisemblablement, retiendront l'attention des lecteurs auxquels je m'adresse.

Pour photographier les animaux, il faut une patience et un soin infinis; il en est qui sont plus difficiles que les autres. Il est très rare, par exemple, qu'un chat se laisse approcher par un étranger qui veut le photographier; de même, ce serait folie que de penser à prendre le chat dans un atelier, ou dans tout autre endroit qui ne lui est pas familier, et d'essayer d'en faire le portrait. De tous les animaux, c'est le chat qui souffre le moins qu'on le dérange de son « chez lui ».

Pour le chien, c'est différent. Il ne fait pas attention à l'endroit où on le photographie, à condition qu'on opère rapidement et sans beaucoup d'embarras. En règle générale, les grands chiens prennent la chose pour ainsi dire d'une manière indolente, contemplative, tandis que les petits chiens sont beaucoup plus difficiles : on dirait qu'ils veulent savoir tout ce que l'on fait, et il n'est pas facile de les faire rester dans les limites du foyer de l'objectif.

Il est difficile, en écrivant, de donner des conseils sur la manière de traiter les animaux que l'on doit photographier; mais, comme règle, on peut dire que les bruits violents, destinés à attirer l'attention des chiens, ont un effet diamétralement opposé. On éveille presque toujours l'attention du chien par un bruit très doux que l'on fait soit avec la bouche, soit en froissant un papier, soit en tapant doucement sur une table. C'est beaucoup dire, en réalité, que l'expression peut être provoquée par l'un ou l'autre de ces moyens. Cependant chacun sait l'influence des mots : « des rats! » sur des chiens de l'espèce terrier. Mais il ne faut recourir à ce stratagème qu'en désespoir de cause, car il n'est pas un terrier bien dressé qui puisse rester tranquille pendant longtemps, aussi obéissant qu'il puisse être, lorsqu'il entend les mots « des rats! » même si on les a prononcés très bas. Un chien

excité est un véritable ennui pour le photographe. Quelquefois on apaise le chien en le faisant boire ; mais il faut que l'eau soit donnée au moment de la pose, car cet effet disparaît rapidement. On peut encore calmer un chien en l'empêchant d'errer pendant quelque temps avant l'opération. On devrait voir bien plus de portraits caractéristiques de chiens, maintenant qu'on peut les saisir bien plus rapidement qu'auparavant.

De tous les animaux que l'on amène chez le photographe, c'est surtout le cheval que l'on voit le plus souvent. Tous ceux qui ont un cheval pensent que c'est le meilleur cheval que l'on ait jamais vu, et il faut faire son portrait. Il est heureux que ce soit un modèle commode. Le photographe n'a rien d'autre à faire que de s'assurer si la pose est facile — car même les chevaux peuvent poser — et si l'expression est bonne. Un cheval ne peut sourire, mais ce qui constitue son expression, c'est la pose de la tête et des oreilles. La seule chose à retenir, c'est, si possible, de montrer les quatre jambes. Il arrive souvent que l'une des jambes de devant cache l'autre, et de même pour les jambes de derrière : dans ce cas, le cheval a l'air d'être posé sur deux pieux. Un cheval qui se tient ainsi est fort laid, mais il y a une mode même dans la pose des chevaux, et dernièrement j'ai refusé de photographier une dame à cheval, parce que le domestique insistait pour que le cheval posât les jambes de niveau, ce qui, paraît-il, est le comble de l'élégance.

Généralement, les chevaux se tiennent tranquilles. Ils relèvent les oreilles et écoutent un bruit, tel que le froissement d'un journal ou un sifflet, presque aussi longtemps qu'on le désire. Il y a des chevaux turbulents que rien ne parvient à faire rester immobiles, mais heureusement ils ne sont pas nombreux. Il en est qui rongent continuellement leur frein, mais on peut quelquefois obvier à ce défaut en relâchant la gourmette.

L'ennui le plus réel provient de ce que les chevaux remuent constamment la queue pendant les chaleurs, lorsque les mouches les agacent. Le seul moyen de parer à cet inconvénient, c'est de faire la photographie du cheval par un jour froid et nuageux. Il convient également de ne pas poser le cheval en plein soleil : une lumière trop violente et l'ombre qu'elle donne pourraient compromettre la ressemblance.

Les animaux favoris des peintres sont les bestiaux. Les noms de Cuyp, Paul Potter, de Ward et de Cooper rappellent des triomphes dans l'art de peindre les animaux : ce sont là des générations passées ou qui passent. L'école moderne a ses admirateurs fervents, bien qu'elle diffère tellement de l'école qui l'a précédée qu'elle semble être presque un art nouveau. Mais, quelle que soit l'école qui les a produits, les tableaux qui contiennent des bestiaux et des moutons ont toujours la faveur du public anglais, grand amateur de la nature.

Il n'est pas encore venu à ma connaissance que les photographes aient montré au public rien de remarquable comme tableaux d'animaux. Si l'on en fait, on n'en a rien vu dans les expositions. M. Berkeley nous a montré un charmant petit tableau qu'il a appelé *Noon* (midi) : c'est un groupe de bestiaux dans un ruisseau. M. Gale a tiré un excellent parti des chevaux employés à l'agriculture. Quelquefois on rencontre quelques moutons dans un paysage. Mais nous n'avons pas encore de grand photographe d'animaux.

On pourrait cependant obtenir des tableaux superbes : il faudrait l'occasion, l'adresse et la patience. Le photographe qui veut réussir doit faire naître les occasions, et il doit posséder les deux autres qualités, ou bien il n'est pas en état de gagner grand'chose par la lecture de ce livre. Un séjour de quinze jours dans une ferme devrait être fructueux au point de vue photographique. Le moment où l'on trait les vaches est toujours un excellent sujet, qui est toujours nouveau, de quelque manière qu'on le traite. De même l'heure de la nourriture du bétail, des porcs, des moutons, des poulets, des pigeons, des canards, des oies, etc. : c'est pour ainsi dire sans limite.

Lorsqu'on prend des photographies d'animaux, ainsi que je viens de l'indiquer, il ne faut pas oublier que toute la préoccupation ne doit pas consister à faire le portrait d'un sujet difficile, mais bien de faire un tableau. Quelques personnes pensent que si l'on parvient à faire des animaux immobiles, on a obtenu tout ce que l'on peut désirer; mais ce n'est qu'un détail infime, car il y a la composition, la lumière et l'ombre, et tout ce qui fait un tableau, qu'il faut considérer. Un groupe de moutons dans une prairie tout unie, éclairée platement de face, composerait un



EST-CE LA CHIESA

EST-CE UN CHIEN?

tableau fort médiocre, tandis que, vus d'un autre côté, la lumière effleurant le dos des animaux, les mêmes moutons pourront être fort pittoresques.

Les moutons sont des sujets dociles et très utiles dans un paysage; s'ils sont arrangés en ligne ou bien dans des positions qui ne se composent pas bien, en faisant quelques pas vers eux, ils se lèveront et regarderont de tous côtés, ce qui donne au photographe l'effet qu'il désire. S'ils avaient une tendance à se disséminer ou à fuir, un aide adroit parviendra à les grouper de nouveau, rien qu'en marchant autour d'eux; tandis qu'en imitant l'aboiement d'un chien, ou bien en sifflant, on leur donnera la vie et l'expression, sans les faire fuir de peur. L'illustration *It is a dog?* (Est-ce un chien?) a été obtenue de cette manière.

Les vaches en liberté sont moins commodes. Elles ont la manie de s'enfuir, mais on peut arriver à surmonter cette difficulté. Mais, que le sujet soit facile ou difficile à obtenir, n'exposez pas une plaque si l'effet n'est pas bon; le monde n'est déjà que trop encombré de photographies indifférentes.

CHAPITRE VIII.

VIEUX HABITS.

Lorsqu'on en a l'occasion, on ne devrait jamais négliger de recueillir de vieux vêtements qui ont un aspect pittoresque. L'ennemi d'Aladin, le magicien, lui offrait de nouvelles lampes en échange d'une vieille; le magicien moderne, qui fait apparaître des tableaux par une autre sorte de magie, pourrait faire plus mal que de suivre l'exemple de son antique confrère.

Il m'arrive quelquefois d'être tenté de faire des affaires de cette manière, en apparence insensée, et de troquer un vêtement neuf pour une vieille défroque complètement usée qui ne vaut pas un franc. Il est singulièrement difficile, en matière de costumes, de trouver ce qui est pittoresque et ce que l'on désire, et plus difficile encore de se le procurer. Ceux qui portent de vieux vêtements pensent d'abord que vous voulez vous moquer d'eux et ils finissent par se figurer qu'il y a quelque chose qui a attiré l'attention et qui devrait faire monter le prix du marché. Il a fallu à un artiste de mes amis plusieurs heures et un long voyage pour acheter le gilet d'un marin.

Le vêtement est un trésor pour le peintre et, comme la valeur réside dans sa couleur, il a moins d'importance pour le photographe. Ce gilet était fait d'un velours primitivement bleu, mais qui, par l'usage et l'exposition à l'air, était devenu d'un bleu vert tout à fait harmonieux. Mon ami venait me voir à Tunbridge Wells; il vit sur le quai de Charing Cross Station l'heureux possesseur de ce vêtement étonnant. Il le suivit dans une troisième classe fumeurs, entra en conversation, lui offrit du tabac et, après une longue causerie des plus diplomatiques, lui proposa d'acheter le vêtement tant convoité. Cela ne valait pas 1^{fr},50; mon ami proposa 10^{fr}. Le matelot pensa qu'il avait rencontré un fou ou

un millionnaire, peut-être les deux, et refusa de vendre à n'importe quel prix. On dépassa Tunbridge Wells sans que le marché fût conclu. Le peintre aurait dû s'arrêter, mais le vêtement était si attrayant, qu'il continua avec le matelot jusqu'à Hastings, où, à la fin, il finit par obtenir ce qu'il désirait.

Un artiste, qui s'était construit une maison de campagne seigneuriale, avait donné à toutes les femmes de sa paroisse un manteau rouge, afin que ces points de couleur vive ajoutassent du charme au paysage. Ne sachant pas l'origine de ces manteaux, j'essayai d'en acheter un et j'eus la clef du mystère qui m'avait à la fois intrigué et charmé. Le village n'était pas entièrement habité par des descendants du petit Chaperon Rouge; et la mode de ce manteau spécial ne s'était pas transmise de génération en génération comme le chapeau de haute forme qui se lègue de mère en fille dans le pays de Galles. L'artiste avait eu une idée heureuse : elle était cependant incomplète, car tous les manteaux avaient la même forme et la même couleur; ils manquaient de variété.

Au point de vue photographique, ce que l'on doit chercher à obtenir dans une collection de vêtements rustiques, ce n'est pas seulement le pittoresque, mais également la variété.

Il est plus difficile qu'on ne le suppose d'avoir un jeu de costumes pour les modèles; si l'on peut en réunir une grande variété, on finit par avoir une prédilection pour certains d'entre ces costumes et vêtements, et, alors ils reviennent sans cesse dans vos œuvres comme la tête de divers personnages dans les tableaux de quelques peintres.

Je sens avec regret que je tombe dans ce travers comme tout autre. Il y a une manière particulière d'arranger les différentes parties des costumes que j'adopte si souvent, que mes amis l'ont appelée ma marque de fabrique. Je ne désire pas signaler plus particulièrement en quoi cela consiste, parce que je suis persuadé que je m'en servirai encore.

Les costumes ne doivent pas être tout à fait exactement ce qu'ils doivent paraître dans le tableau fini. Il n'y a pas de raison au monde pour qu'un mouchoir ou un tablier blancs soient absolument blancs dans l'original, alors qu'ils ne donneraient pas un effet aussi agréable et se photographieraient beaucoup plus mal

que s'ils avaient été plongés au préalable dans une solution faible de café ou de toute autre teinture.

Outre les costumes, les manteaux, les tabliers, les mouchoirs et autres objets du même genre, les chapeaux et les bonnets donneront une grande variété d'effet. On peut acheter pour quelques sous des modèles de chapeaux de paille qui sont merveilleusement pittoresques, comme, par exemple, ceux qui sont tressés en jonc et que l'on appelle, en Angleterre, des chapeaux zoulous. Mais c'est le grand bonnet qui préserve du soleil qui est le plus caractéristique à la campagne. On le fait en toutes formes et toutes couleurs. Parfois un de ces chapeaux, de couleur claire, est précieux pour ressortir comme un point clair sur un fond sombre; de même qu'on en prend un foncé pour l'opposer à un grand clair.

Lorsqu'on habille les modèles, il ne faut pas faire d'erreurs; les figures doivent tellement ressembler à la chose réelle que l'œil d'un initié puisse seul faire la différence. Les costumes de fantaisie ne conviennent pas. Corydon et Phyllis, sortant d'un bal masqué, peuvent convenir comme ornement en porcelaine, ou sur la scène, mais ils ne seraient pas à leur place dans un paysage anglais.

Les bergers et les bergères, avec leurs agneaux mignons et leurs houlettes enrubannées, de même que les laitières d'opéra comique, appartiennent à une époque où l'art et la littérature étaient dans l'état d'abaissement et de convention le plus profond; et l'on ne peut les faire renaître que dans les bouffonneries. J'insiste tout particulièrement sur ce point, parce que je ne puis m'empêcher de remarquer que, dans tous les essais que l'on a faits du genre de tableau auquel je consacre ce Chapitre, les figures ont généralement l'air guindées, trop préparées. Ceci n'est pas la faute de l'art, mais bien celle de l'artiste.

Comme complément des costumes et de tout ce qui tient à la toilette, il faut réunir une collection d'accessoires, tels que des paniers, des cruches, des bâtons, des râteaux, et toutes les nombreuses petites choses que l'on rencontre dans la vie rustique et qui donnent le motif du tableau.

Si l'on fait des marines, il faut toujours avoir des accessoires, tels que des filets, des pots, etc., qui vous appartiennent;

alors vous êtes indépendant, car il n'est pas toujours facile d'emprunter ces objets au moment même où ils vous sont nécessaires.

Lorsque les gens sont occupés, ils ne peuvent pas toujours, malgré toute leur bonne volonté, vous prêter les outils avec lesquels ils travaillent.

Si vous voulez reproduire le moment de la fenaison, le temps, le vent, la lumière et tout ce qui fait le tableau peuvent être convenables; mais, lorsqu'on fait les foins pendant que le soleil luit, c'est une chose qui ne souffre pas de délai; et faneurs et faneuses sont trop occupés pour vous être agréables ou pour vous prêter leurs instruments; si vous emmenez vos modèles et tout ce dont ils ont besoin, vous pouvez consacrer tout votre temps à vos tableaux et espérer de bons résultats.

Il est un autre côté de la question du costume que je signalerai ici. Les scènes et les incidents de la campagne semblent mieux convenir que toute autre espèce de sujet aux besoins du photographe, surtout s'il a l'intention de traiter spécialement les figures. Il y a cependant des sujets, que l'on a quelquefois essayé de traiter, qui ne semblent pas devoir convenir à notre art. Nous sommes obligés de nous conformer aux faits ordinaires et nous devons nous maintenir dans les limites du possible. Un anachronisme n'est jamais excusable. Le photographe doit accepter les limites dans lesquelles son art le confine, et il ne doit représenter que les scènes ou les sujets qui peuvent exister de nos jours dans la nature. Faire endosser à un modèle un costume de l'ancien temps et donner à la photographie le nom de quelque personnage historique, c'est commettre un anachronisme. En peinture, c'est bien différent. Quoique le peintre se serve d'un modèle, il ne donne pas ou ne prétend pas vous donner un portrait exact de son modèle. On ne pense pas au moyen employé pour obtenir la peinture lorsqu'on la regarde, mais il est difficile d'échapper à cette première impression qu'une photographie est la reproduction absolue d'une scène ou d'une personne posée devant la chambre noire.

J'ai vu, par exemple, une photographie intitulée *Sir Roger de Coverley*. Nous savons tous que ce n'est pas le Sir Roger du *Spectator,* mais bien un portrait de M. Blank habillé plus ou

moins exactement comme l'était le vieux gentilhomme campagnard. On n'aurait rien pu dire si le tableau s'était appelé : « M. Blank dans Sir Roger de Coverley ».

Dans la première partie de ma carrière photographique, j'ai donné dans ce travers tout autant qu'un autre. Je ne savais pas mieux. Je n'hésitais pas à donner à mes modestes productions le nom de gens morts bien avant que l'on ne pensât à la Photographie, ou bien qui n'avaient jamais existé. Ophélie, Hélène, Mariana, tels étaient les noms que je profanais. Je reconnus bientôt mon erreur. Je ne suis pas de ceux qui prétendent ne pas lire les critiques, ou n'en pas tenir compte, et j'ai souvent été très reconnaissant envers les critiques, qui me fournissaient bien des idées.

Voici l'extrait d'un journal qui donnait une note sur l'Exposition de 1859 : c'est ce qui m'a fait ouvrir les yeux. Il est curieux de lire, après tant d'années, que mon premier succès fut aussi populaire qu'une chanson de Black Minstrel — quoique je n'en vendis pas une douzaine de copies et qu'il apparut dans les deux Expositions à Londres :

« Nous ne prétendons pas que l'on n'ait réuni une grande quantité de nouvelles photographies, mais simplement qu'il y en a beaucoup trop de vieilles. Pourquoi, par exemple, devons-nous être poursuivis par l'éternel *Fading Away,* qui devient rapidement une obsession aussi forte que celle d'une mélodie de Black Minstrel ou d'une chanson de rue ? Si M. Robinson désirait montrer au public quelques spécimens de l'adresse qu'il se suppose avoir pour traiter les sujets dramatiques ou poétiques, il aurait pu certainement penser à quelque scène nouvelle. Nous ne sommes pas certains que la *Mariana* de M. Robinson n'est pas nouvelle, mais nous sommes bien convaincus qu'elle n'évoquera à l'esprit de personne la *Mariana* de Tennyson. C'est tout simplement le portrait d'une jeune personne essayant de ressembler à Mariana et n'y réussissant pas. Chopolonin, un photographe russe, a envoyé, entre autres choses, un portrait de *Mlle Orecchia,* dans Léonore du *Trouvère,* qui est réussi à tous égards. Si M. Robinson avait été l'auteur de cette photographie, il l'eût, d'après son système, présentée sous le simple nom de *Léonore.* »

J'ai immédiatement fait mon profit de cette remarque et, depuis, je n'ai plus jamais donné à mes figures les noms de personnages historiques. Mais le particulier n'est pas le général, et je ne vois aucune objection à employer des noms bien connus, tels que ceux de Clarisse ou de Rosalinde, pour un tableau, si l'on n'a pas l'intention de faire représenter dans ce tableau un personnage donné, tel que la Clarisse de Richardson, ou la Rosalinde de Shakspeare.

CHAPITRE IX.

DU PORTRAIT FAIT EN DEHORS DE L'ATELIER.

Avant l'invention des plaques à la gélatine — dont la rapidité merveilleuse permet au photographe de réussir aisément des sujets, placés dans de certaines conditions, qui semblaient impossibles à rendre jusqu'alors, — l'art de faire le portrait sans atelier se réduisait à photographier en plein air; on sait tous les inconvénients que présentait cette manière d'opérer. Mais maintenant il n'est plus nécessaire d'avoir une lumière aussi abondante, grâce à l'emploi des plaques rapides. On peut faire très aisément des portraits dans une chambre, la seule lumière nécessaire provenant d'une fenêtre ordinaire. Il ne s'ensuit pas que les résultats soient le moins du monde inférieurs à ceux qui ont été obtenus dans l'atelier le mieux outillé. En réalité, j'ai vu des portraits et des groupes faits dans une chambre qui étaient de beaucoup supérieurs à ce que l'on appelle « le travail de tout premier ordre ». L'une des raisons de cette supériorité réside, peut-être, dans ce fait que ces productions étaient moins conventionnelles que celles des ateliers photographiques.

Il est une autre raison pour laquelle on obtient des résultats satisfaisants dans une chambre ordinaire : c'est le perfectionnement du goût qui se manifeste depuis quelques années. On admet maintenant une bien plus grande variété dans l'éclairage que dans les commencements de la Photographie. Auparavant, on demandait que la tête fût éclairée à peu près uniformément, on ne tolérait de l'ombre que tout juste ce qu'il en fallait pour donner du relief et de la rondeur, on ne voulait pas admettre un fond, s'il n'était absolument plat et tout uni. On considérait comme un axiome cette donnée : s'il y avait un point de forte lumière sur le front et en dessous du nez, l'éclairage était correct, et toute

autre qualité était sacrifiée à cette convention singulière. Maintenant, on admet tout et l'on admire, à condition que le portrait soit bien fait, quel que puisse être l'éclairage, soit que le visage semble rempli de gradations délicates, soit qu'il paraisse presque noir, comme dans certains effets exagérés de l'éclairage dit à la Rembrandt.

Nous allons considérer les diverses espèces d'effets qui peuvent être produits de cette manière.

Le système, le plus commode peut-être, pour faire un portrait avec la lumière d'une fenêtre ordinaire, c'est de ne faire paraître que la tête et les épaules. Il arrive souvent qu'il n'y a pas assez de recul pour l'appareil. On ne peut le placer assez loin du modèle pour obtenir un portrait en pied ou en trois quarts ; il faut alors se contenter de la tête. La chambre qui convient le mieux pour ce genre de portrait doit avoir une grande fenêtre d'un côté et, à angles droits avec celle-ci, une fenêtre plus petite. Dans une chambre de cette espèce, il est presque impossible de ne pas bien éclairer la tête. Le modèle doit être posé près de la plus grande fenêtre, et le store de l'autre fenêtre doit être arrangé de manière à admettre une lumière suffisante pour adoucir les ombres. On obtiendra, par cet arrangement, presque toutes les modifications d'ombre et de lumière.

Lorsqu'on n'a pas une seconde fenêtre à sa disposition, on peut beaucoup adoucir le côté du visage, placé dans l'ombre, au moyen de réflecteurs. On improvise un réflecteur très efficace et très facile à manier, en jetant un drap de lit ou une nappe blanche sur un chevalet; un écran peut servir également si on le recouvre de toile ou de papier blancs.

Il est un autre moyen d'obtenir un éclairage délicat sans l'emploi de réflecteur : on place le modèle dans une chambre à une distance de 3^m à 4^m de la source de lumière, la chambre noire est installée près de la fenêtre et dirigée vers le sujet suivant la diagonale de la chambre.

Les effets surprenants et hardis d'ombre et de lumière s'obtiennent plus facilement dans une chambre que dans un atelier; souvent ils se présentent d'eux-mêmes.

Les effets à la Rembrandt et tous ceux dans lesquels les ombres sont vigoureuses sont non seulement possibles, mais encore très

faciles à exécuter sans grande peine ; il faut avoir soin, en dirigeant l'objectif vers la fenêtre — ainsi que cela sera nécessaire pour ce genre de portraits, — de le protéger autant que possible contre les rayons de lumière directs, surtout si l'on se sert de plaques très sensibles. Il faut toujours se remémorer que les lentilles, dans une certaine mesure, agissent comme le ferait une fenêtre, aussi bien comme condenseur que comme réfracteur.

Lorsque la chambre est assez grande, il n'y a pas de raison pour ne pas y faire des groupes d'un grand effet. Un groupe de personnes posées dans une chambre, vaquant à leurs diverses occupations, sera bien plus naturel et plus agréable à l'œil que cet arrangement en pyramide régulière, qui semble être le seul moyen que connaissent les photographes, lorsqu'ils doivent grouper plusieurs personnes.

Je ne prétends pas dire qu'il ne doit pas y avoir d'arrangement; je ne crois pas que l'on puisse réussir en ne comptant que sur le hasard. Mais il y a plus de chance d'obtenir un arrangement naturel dans une chambre que dans un atelier où l'espace est fort restreint.

Avec les plaques à la gélatine, il n'y a plus à vaincre la difficulté ordinaire d'avoir toutes les figures au foyer. Il n'est pas nécessaire d'employer un objectif à portrait à large ouverture, en vue d'obtenir le plus de lumière possible. On verra que les objectifs à paysage, — les rapides rectilinéaires ou les aplanats, par exemple, — permettront une pose suffisamment courte et couvriront la plaque sans restreindre le foyer à un seul plan.

Dans les portraits faits dans les intérieurs, on trouvera souvent que le fond naturel de la chambre est le meilleur; mais il faut éviter une ou deux choses et essayer d'en obtenir d'autres. Toutes les masses de lumière et la réunion d'un grand nombre de points lumineux ne valent rien comme fond. Par exemple, une gravure encadrée avec une large marge blanche aurait un effet très nuisible si elle se trouvait derrière la tête; il en serait de même pour une cheminée en marbre blanc, ou une étagère garnie de porcelaines. Mais, si l'on parvient à adoucir l'éclat de ces accessoires, il n'y a pas d'inconvénient à les employer; la variété de forme et de ton dans le fond donne un grand charme au tableau.

La plupart des papiers de tenture forment un excellent fond,

mais ceux qui ont un dessin trop exagéré ne peuvent convenir. Il ne doit y avoir rien de criard dans la composition ou le clair-obscur. La connaissance de l'art est devenue si générale parmi les photographes qu'il est peut-être inutile que j'insiste aussi fortement sur ces différents points. Je n'ai donc plus à dire que l'on doit essayer d'éviter l'uniformité et de produire de la variété dans l'ombre et la lumière derrière la tête. Il n'est rien qui donne un meilleur effet et autant de relief qu'un fond qui est obscur derrière le côté éclairé de la tête, et clair derrière le côté ombré. On produit facilement cet effet de la manière suivante.

Un simple écran à deux feuilles est placé derrière le modèle; la lumière de la fenêtre tombe sur la feuille derrière le côté ombré de la tête, en laissant l'autre feuille dans l'ombre. C'est le meilleur arrangement que je connaisse, s'il s'agit d'improviser un fond. Cependant il n'y a pas le moindre doute qu'un fond convenablement peint et dégradé vaut mieux que toute autre chose, parce que cela permet au photographe de placer sa lumière et son ombre exactement où cela lui convient le mieux pour obtenir l'ampleur et l'effet artistique.

CHAPITRE X.

POINTS FORTS ET POINTS FAIBLES D'UN TABLEAU.

Dans son *Sketcher's Manual* (Manuel du Dessinateur), Howard consacre un Chapitre curieux aux points forts et aux points faibles d'un tableau. J'ai déjà fait remarquer que le centre est la partie la plus faible. Les notes qui suivent peuvent intéresser le lecteur et lui être de quelque utilité dans l'arrangement de ses compositions.

« Les points faibles sont ceux qui se trouvent à distance égale de l'une des deux lignes de délimitation ou des coins du tableau.

» Les points forts sont ceux qui sont à des distances inégales des lignes de délimitation et des coins.

» Tout point qui paraît être à égale distance de l'un des coins ou lignes de délimitation (soit le haut, le bas ou le côté), et de toute autre ligne de délimitation ou coin, est faible : il constitue une situation qui ne peut convenir au sujet ou aux points d'effets. Les plus faibles sont ces situations qui sont équidistantes des lignes de sommet et de base, ou des deux lignes de côté.

» Le point central est le plus faible de tous les points, et, dans une certaine mesure, ces derniers augmentent en vigueur et en valeur en s'éloignant du centre.

» Mais toute situation n'est pas un point fort, parce qu'elle peut être à distances inégales des lignes de délimitation et des coins. Les inégalités dans la distance doivent avoir entre elles une proportion mathématique comme un et deux tiers, deux et trois cinquièmes.

» Les points seront les plus forts ou les mieux adaptés à recevoir le sujet, s'ils sont distants des quatre lignes de délimitation et des quatre coins, à des degrés les plus variés, tout en ayant une proportion mathématique entre les distances, comme un

tiers de la base, deux cinquièmes d'un côté, trois septièmes d'un côté, quatre dixièmes d'un autre, et ainsi de suite dans les relations possibles qu'il peut y avoir entre les coins opposés, les deux coins supérieurs, ou les deux inférieurs, ou le supérieur et l'inférieur, ou le supérieur et l'inférieur du même côté, les deux côtés, ou le sommet et la base. »

La dernière partie de cette définition est quelque peu abstraite et peut prêter à confusion, mais elle contient cependant une idée. L'objectif, c'est d'éviter l'uniformité et d'obtenir la variété dans la composition.

Dans une Note lue devant l'*Edinburgh Photographic Society,* M. Norman Macbeth — une grande autorité en matière d'art, qui prend un intérêt actif à la Photographie — donne des exemples basés sur les divisions que nous avons citées : ces exemples doivent être présents au souvenir des lecteurs des journaux photographiques, et je ne crois pouvoir mieux faire que d'adopter ces remarques sur les divisions.

« Après avoir décidé de la largeur du tableau — quelle qu'elle puisse être, — on en fait le carré. Une diagonale tracée d'un coin à l'autre détermine la longueur du tableau.

» Ce rapport de la largeur à la longueur convient à presque tous les sujets qui demandent une forme soit verticale, soit horizontale. C'est ainsi qu'il arrive que le format *demi-plaque,* employé dans la chambre noire, est aussi près que possible des proportions relatives.

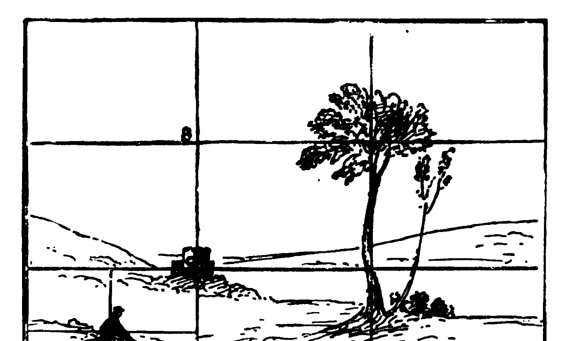
» La diversité dans l'unité étant l'un des éléments essentiels de la bonne composition, la méthode pour l'obtenir réside dans la détermination de certaines subdivisions du champ, faites dans le sens horizontal et dans le sens vertical; chaque intersection des lignes constitue un point qui sera expressif, si l'on y établit une partie du tableau.

» Si l'on divise le champ en deux parties égales dans chaque sens, l'intersection des lignes se trouvera au centre; ce point, que l'on pourrait croire en évidence, n'est pas expressif néanmoins, parce qu'il est trop précisément équilibré de chaque côté. Si l'on divisait de nouveau, les deux côtés ne produiraient pas d'intersections convenables ou expressives, car cela tiendrait à un équilibre trop égal des parties.

» Afin de trouver les parties expressives d'un champ, au lieu de le diviser en nombres égaux, tels que deux, quatre, six ou huit, divisez-le en nombres inégaux ou impairs, tels que trois, cinq ou sept, et vous obtiendrez les points à chaque intersection qui se composent facilement et sont toujours expressifs.

» Ayez toujours présent à l'esprit que le centre du champ en est le point le plus faible. Si l'on y place un objet, surtout dans un paysage, on divise le sujet et l'on fait surgir un conflit d'intérêt entre les deux côtés, et cela de telle manière que, s'il y a des points d'intérêt de chaque côté, l'œil est distrait et mis à la tor-

Fig. 8.



ture. Afin d'éviter ce défaut et pour donner de l'expression aux parties importantes d'un paysage ou d'une figure, je les regarde au travers d'un morceau de verre — format demi-plaque — divisé en trois parties dans chaque sens, et je place autant que possible les points d'intersections sur les parties du sujet qui sont importantes. Les mêmes lignes peuvent être tracées sur le verre dépoli lorsqu'il a les proportions que je viens de donner. Ce moyen permet au photographe de placer les intersections sur ces parties spéciales du tableau — telles qu'une ruine, un arbre, une rivière, un bateau, un groupe d'animaux, une figure, des parties importantes d'architecture et les intérieurs en général. »

Il ne faut pas employer dans le même tableau deux points forts qui correspondent. Par exemple, dans l'illustration *fig.* 8, le point fort A est occupé par l'arbre, qui forme l'objet principal;

le point correspondant B ne doit pas être occupé par un objet de la même valeur, mais en C peut se trouver un objet principal — dans ce cas, c'est une ruine — qui équilibre l'autre. En poussant plus loin la subdivision, on obtiendrait d'autres points forts aux intersections, la position de la figure étant déterminée par l'intersection du coin du bas.

Cette méthode de division, en vue de trouver les points forts et les points faibles d'un tableau, devient purement fantaisiste si on la pousse jusqu'à ses limites extrêmes. Mais si le principe est appliqué largement, cela permettra de donner de la variété à la composition.

CHAPITRE XI.

CONCLUSION.

Dans les Chapitres précédents, j'ai essayé de montrer comment on peut faire des photographies artistiques et comment il est possible de suivre les lois de l'art même avec les éléments les plus inertes, qui sont généralement le lot du photographe. J'ai engagé les photographes à apprendre les lois de la composition, de la lumière et de l'ombre, afin que ces règles puissent les aider à arranger les sujets, lorsqu'un arrangement est possible ; je veux aussi que les photographes soient à même de voir et d'apprécier convenablement un beau sujet lorsqu'il s'en présente un devant leurs yeux.

Avant toutes choses, je désire que chacun acquière ce savoir profond et sain, seul moyen de vaincre une hésitation, qui est le résultat du manque de discernement entre ce qui est beau et ce qui ne l'est pas. Malheureusement, cette ignorance est encore beaucoup trop générale parmi les photographes.

Nombreux sont ceux qui se figurent qu'en consacrant beaucoup de temps et de réflexion à considérer un sujet, ils arriveront à la perfection ; ils perdent de vue ce fait que ce n'est pas la quantité, mais la qualité de la pensée qui profitera au tableau sur lequel cette pensée s'est concentrée.

La Photographie comprend une grande variété de sujets, et il n'est pas facile de dire ce qui est en dehors des ressources de notre art. Mais il est bon de savoir, de juger en un instant, ce qu'il faut faire et ce qu'il faut éviter. Certaines choses sont difficilement possibles, mais ne valent pas la peine d'être faites. L'on peut, par exemple, photographier une vue au moyen de la lumière de la lune seulement ; mais, si nous devons en juger par les résultats artistiques, cela n'en vaut pas la peine.

Cependant il n'y a rien peut-être dans la nature de plus charmant que le clair de lune. Un article rare a quelquefois de la valeur à cause de sa rareté. Une certaine eau-forte de Rembrandt, sans aucune ombre sur la nappe de la table, a bien plus de valeur que d'autres épreuves de la même gravure à un état d'achèvement plus complet. Mais il ne s'ensuit pas que nous devons admirer davantage une vue, parce que l'endroit d'où elle a été prise était d'un accès difficile; la difficulté en effet n'engendre pas la beauté. Parfois les plus admirables sujets se présentent à nos portes, mais, comme ils sont si près de nous, nous ne les voyons pas facilement.

Il est bon, par conséquent, de reconnaître la beauté, quand nous la voyons, et l'étendue et les limites de l'art au moyen duquel nous essayons de donner une représentation de cette beauté.

Ceux qui n'ont en vue que la perfection complète finissent généralement par atteindre la monotonie, qui, en matière d'art comme en bien d'autres choses, est un péché irrémissible. Il fut un temps où la pompeuse perfection de la poésie du Docteur Johnson était admirée, mais un monde devenu plus raisonnable préfère quelque chose de plus naturel et, peut-être, de moins parfait.

En matière d'art, mieux vaut s'arrêter à ce qui est possible ou même facilement possible, que de lutter avec l'inaccessible et d'échouer ensuite. Ce que le photographe doit faire, c'est de considérer si son sujet est bon; lorsqu'il aura tout tenté pour cela en plaçant ses figures, qu'il aura supprimé tout ce qui le gêne, lorsqu'il aura tout essayé pour arriver à l'effet artistique (mais tout cela doit être décidé ou fait d'abord), il pourra alors exposer immédiatement sa plaque. Qu'il se garde bien de remettre la chose à un autre moment, d'hésiter, ou bien d'essayer d'améliorer encore quand il a la conviction que son sujet est bon. Qu'il se rappelle que ce mot *bon* signifie *très bon;* et si cela est, il peut être certain que tout changement nouveau ne pourra que gâter l'effet obtenu.

Il y a des photographes de paysages, ainsi que je viens de le faire remarquer, qui ne sont jamais contents, qui hésitent constamment, tantôt dans un sens, tantôt dans l'autre, et semblent

ne pouvoir arriver à décider le point où ils placeront leur appareil. C'est ainsi qu'on perd souvent toute chance d'obtenir des résultats fructueux. Le vent peut s'élever, le soleil s'obscurcir; et si le paysage comporte des figures, les modèles se fatiguent. Il vaut mieux négliger certaines choses sans importance que de perdre l'esprit du tableau.

Il y a également d'autres photographes qui ne s'inquiètent que de la précision du foyer dans leurs négatifs; ils oublient que cette qualité optique détruit l'aspect naturel que toutes les photographies devraient avoir, cet effet de la lumière du jour, préoccupation constante de tous les vrais artistes, peintres ou photographes. Je suis heureux de voir que ce souci de l'exactitude rigoureuse du foyer passe de mode; on ne considère plus maintenant une définition excessive comme la gloire principale du photographe. Je déteste, tout autant que personne, ce genre de photographie faite sans soin, mais lorsque j'entrevois la possibilité d'obtenir un effet plus atmosphérique, en sacrifiant la définition, je n'hésite pas un moment à faire ce sacrifice. Il est des cas dans lesquels un tableau peut avoir une pose trop courte, en mettant à part la question de savoir si la pose a été suffisante au point de vue photographique.

Si un objet qui se meut est photographié en un plus court espace de temps qu'il n'en faut à l'œil pour le voir, l'effet est ridicule et contre nature. M. Muybridge en a donné la preuve dans ses curieuses photographies de chevaux et d'autres animaux en pleine course; ces photographies montrent ces animaux dans des positions qui n'ont jamais été vues par des yeux humains. En essayant de prouver que les artistes sont dans le faux au point de vue scientifique, M. Muybridge a démontré qu'ils sont dans le vrai au point de vue artistique. Je pense que tous les artistes admettront qu'il y a plus de vie et de mouvement dans un tableau de vagues, qui montre quelque signe prouvant le mouvement, que dans la représentation d'une mer entièrement immobilisée par la gelée.

On a très bien dit: « Si l'art consiste à être la reproduction rigoureusement exacte du détail, la forme la plus élevée de l'art réside dans la pétrification de la nature, et les figures de cire d'un musée anatomique sont plus belles, au point de vue artistique,

que les marbres de Phidias et de Praxitèle. » Ceci n'est pas un simple fait : c'est une vérité plus élevée.

Je viens de dire qu'il vaut mieux négliger certaines choses accessoires que de perdre l'esprit du tableau. Il y a d'autres choses, outre l'abandon de la précision du foyer, par lesquelles un tableau peut « souffrir et devenir plus fort ». Comme exemple à l'appui de ce que je viens de dire, je vais terminer en racontant une petite anecdote.

Il y a quelque temps, je me trouvais dans l'atelier d'un peintre, membre de l'Académie : il était à l'œuvre. Sur le chevalet se trouvait un grand tableau poussé fort loin, d'un grand fini. Le sujet consistait en un groupe de jeunes filles assises au bord d'un ruisseau. A l'avant-plan se trouvaient des masses de feuillage, de fleurs et de gazon, peintes avec un extrême souci de détail.

Je trouvai le peintre occupé à gratter certaines parties de son œuvre, qui avaient dû lui coûter plusieurs jours de travail. Je lui demandai ce qu'il faisait. Je considère que sa réponse fut de celles qui vous apportent toujours un enseignement précieux : « J'essaie maintenant de voir comment je puis me passer de tout ce détail. »

Il avait trouvé que la précision, le fini dans les choses accessoires détruit la simplicité, et la simplicité est une des plus précieuses qualités de l'art.

FIN DE LA SECONDE PARTIE.

TABLE DES MATIÈRES

DE LA SECONDE PARTIE.

ILLUSTRATIONS.

6457 B. — Paris, Imp. Gauthier-Villars, 55, quai des Gr.-Augustins.

BIBLIOTHÈQUE PHOTOGRAPHIQUE.

BERNARD (J.) et **TOUCHEBEUF** (L.). — **Petits clichés et grandes épreuves.** *Guide photographique du touriste cycliste.* In-18 jésus; 1898 .... 2 fr. 75

COURRÈGES (A.), Praticien. — **Le portrait en plein air.** In-18 jésus, avec figures et 1 planche en photocollographie; 1898 ...... 2 fr. 50 c.

COURRÈGES (A.), Praticien. — **Ce qu'il faut savoir pour réussir en Photographie.** 2e édition, revue et augmentée. Petit in-8, avec une planche photocollographique; 1896 .... 2 fr. 50 c.

COURRÈGES (A.), Praticien. — **La retouche du cliché. Retouche chimique, physique et artistique.** In-18 jésus; 1898 .... 1 fr. 50 c.

COURRÈGES (A.), Praticien. — **Impression des épreuves sur papiers divers par noircissement direct, par impression latente et développement.** In-18 jésus avec figures; 1898 .... 2 fr.

DAVANNE. — **La Photographie. Traité théorique et pratique.** 2 beaux volumes grand in-8, avec 234 figures, se vendant séparément :

Ire Partie : *Notions élémentaires. — Historique. — Épreuves négatives. — Principes communs à tous les procédés négatifs. — Épreuves sur albumine, sur collodion, sur gélatinobromure d'argent, sur pellicules, sur papier.* Avec 2 planches spécimens et 120 figures; 1886 .... 16 fr.

IIe Partie : *Épreuves positives : aux sels d'argent, de platine, de fer, de chrome. — Épreuves par impressions photomécaniques. — Divers : Les couleurs en Photographie. Épreuves stéréoscopiques. Projections, agrandissements, micrographie. Réductions, épreuves microscopiques, notions élémentaires de Chimie, vocabulaire.* Avec 2 planches spécimens et 114 figures; 1888 .... 16 fr.

Un *Supplément* mettant cet important Ouvrage au courant des derniers travaux est en préparation.

DONNADIEU (A.-L.), Docteur ès Sciences, Professeur à la Faculté catholique des Sciences de Lyon. — **Traité de Photographie stéréoscopique** Grand in-8, avec figures et atlas de 20 planches stéréoscopiques en photocollographie; 1892 .... 9 fr.

FOURTIER (H.). — **Dictionnaire pratique de Chimie photographique** contenant une *Étude méthodique des divers corps usités en Photographie,* précédé de *Notions usuelles de Chimie* et suivi d'une *description détaillée des manipulations photographiques.* Grand in-8, avec figures; 1892 .... 8 fr.

FOURTIER (H.). — **Les Positifs sur verre.** Théorie et pratique. *Les positifs pour projections. Stéréoscopes et vitraux. Méthodes opératoires. Coloriage et montage.* Grand in-8, avec figures; 1892 ..... 4 fr. 50 c.

FOURTIER (H.), **BOURGEOIS** et **BUCQUET.** — **Le Formulaire classeur du Photo-club de Paris.** Collection de formules sur fiches, enfermées dans un élégant cartonnage et classées en trois Parties : *Phototypes, Photocopies et Photocalques, Notes et renseignements divers,* divisées chacune en plusieurs Sections.

Première Série; 1892 .... 4 fr.
Deuxième Série; 1894 .... 3 fr.

FOURTIER (H.). — La pratique des projections. *Etude méthodique des appareils. Les accessoires. Usages et applications diverses des projections. Conduite des séances.* 2 volumes in-18 jésus, se vendant séparément :

TOME I : *Les appareils,* avec 66 figures; 1892.......... 2 fr. 75 c.

TOME II : *Les accessoires. La séance de projections,* avec 67 figures; 1893.. 2 fr. 75 c.

FOURTIER (H.) et MOLTENI (A.). — Les projections scientifiques. *Etude des appareils, accessoires et manipulations diverses pour l'enseignement scientifique par les projections.* In-18 jésus de 300 pages, avec 113 figures; 1894.

Broché........... 3 fr. 50 | Cartonné......... 4 fr. 50

FOURTIER (H.). — Les tableaux de projections mouvementés. *Études des tableaux mouvementés; leur confection par les méthodes photographiques. Montage des mécanismes.* In-18 j., avec fig.; 1893. 2 fr. 25 c.

FOURTIER (H). — Les Lumières artificielles en Photographie. *Étude méthodique et pratique des différentes sources artificielles de lumière,* suivie de *Recherches inédites sur la puissance des photopoudres et des lampes au magnésium.* Grand in-8, avec fig. et 8 pl.; 1895. 4 fr. 50 c.

HORSLEY-HINTON. — L'Art photographique dans le paysage. *Étude pratique.* Traduit de l'anglais, par H. COLARD. Grand in-8 raisin, avec 11 planches; 1894.. 3 fr.

HORSLEY-HINTON (A.), Auteur de *L'art photographique dans le paysage*, etc. — **La Platinotypie.** *Traité pratique.* Traduit de l'anglais par G. DEVANLAY. In-18 jésus avec figures et spécimens; 1898. 1 fr. 50 c.

LONDE (A.), Directeur du Service photographique et radiographique à la Salpêtrière (Clinique des maladies du système nerveux), Lauréat de l'Académie de Médecine, de la Faculté de Médecine de Paris, Officier de l'Instruction publique. — **Traité pratique de Radiographie et de Radioscopie.** *Technique et applications médicales.* Grand in-8 avec 113 figures; 1899.. 7 fr.

LONDE (A.), Directeur du Service photographique de la Clinique des maladies du système nerveux (Hospice de la Salpêtrière), Secrétaire général adjoint de la Société française de Photographie, Président de la Société d'excursions des amateurs de Photographie, Officier de l'Instruction publique. — **Traité pratique du développement.** Etude raisonnée des divers révélateurs et de leur mode d'emploi. 3e édition. In-18 jésus, avec figures; 1897.. 2 fr. 75 c.

LONDE (Albert). — Traité pratique du développement. Étude raisonnée des divers révélateurs et de leur mode d'emploi. 3e édition, entièrement refondue. In-18 jésus, avec figures; 1898...... 2 fr. 75 c.

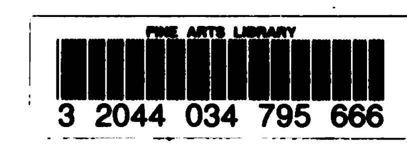
PUYO (C.). — Notes sur la Photographie artistique. Texte et illustrations de l'auteur. In-4 raisin, avec 11 héliogravures de DUJARDIN hors texte et 39 phototypogravures dans le texte; 1896............ 10 fr.

Il reste quelques exemplaires sur japon avec planches également sur japon.. 20 fr.

Une planche spécimen est envoyée franco sur demande.

26237 Paris. — Imprimerie GAUTHIER-VILLARS, quai des Grands-Augustins, 55.

345


FINE ARTS LIBRARY
3 2044 034 795 666

